

STUDI IN ONORE DI SALVATORE SANTANGELO

VOL. II

SICVLORVM GYMNASIVM
RASSEGNA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE
E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

N. S. a. VIII n. 2 - LUGLIO-DICEMBRE 1955



UNIVERSITÀ DI CATANIA
BIBLIOTECA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
1955

SICVLORVM GYMNASIVM
RASSEGNA SEMESTRALE DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

Direttore: Prof. QUINTINO CATAUDELLA
Segretario di redazione: Dott. CARMELO MUSUMARRA

N. S. a. VIII n. 2

LUGLIO - DICEMBRE 1955

S O M M A R I O

VITTORE BRANCA, L'epitaffio per Francesco e Filippo da Barberino attribuito al Bonaccio	Pag. 241
ETTORE LI GOTTI, Il petrarchismo della poesia musicale e il gusto del popolare in Italia agli inizi del sec. XV	» 249
ANTONIO VISCARDI, Motivi bretoni ne « La Spagna » e ne « Li fatti di Spagna »	» 261
RUGGERO M. RUGGIERI, Umanesimo classico e Umanesimo cavalleresco italiano	» 275
CARMELINA NASELLI, L'antica canzone napoletana di Capodanno « Io te in discanto »	» 322
LUIGI FASSÒ, Il « Liber itineris Galliae » di G. B. Primi Feliciano Fassola	» 336
MARCO BONI, Le citazioni sordelliane delle « Considerazioni sopra le rime del Petrarca » di A. Tassoni	» 352
CARMELO MUSUMARRA, Un poeta drammatico siciliano del sec. XVIII: G. Musmeci Catalano da Acireale	» 362
EMILIO SANTINI, Il Manzoni e la sacra predicazione	» 384
EMANUELE RAPISARDA, Origene e il platonismo nella sacra rappresentazione di Santa Barbara	» 399
GIUSEPPE AGNELLO, La S. Oliva di Palermo e la S. Oliva delle sacre rappresentazioni	» 414
LUIGI ALFONSI, La composizione del « De senectute » ciceroniano	» 429
GINA FASOLI, Rex ille magnificus	» 455
STEFANO BOTTARI, Una ipotesi sui rapporti tra Antonello e Piero della Francesca (con 3 tavv. f. t.)	» 467
ALESSANDRO PELLEGRINI, Henri Becque e la commedia di carattere	» 470
FILIPPO DI BENEDETTO, Del proibitivo e di alcuni usi di senza in siciliano	» 485
C. A. MASTRELLI, La nozione del « pallido » nel germanico comune	» 496
ALFREDO SCHIAFFINI, Forma e rivoluzione poetica di G. Pascoli	» 509

Direzione e Amministrazione: Biblioteca della Facoltà di Lettere, Università degli Studi, Catania - Telefono 14241.

Prezzi e abbonamenti: un fascicolo separato L. 1200; abbonamento annuo L. 2000. Un fascicolo arretrato L. 1500; annata arretrata L. 3000. Estero il doppio. Versamenti sul c/c N. 16/5542 intestato: Biblioteca Facoltà di Lettere, Siculorum Gymnasium - Catania.

STUDI IN ONORE
DI SALVATORE SANTANGELO

SICVLORVM GYMNASIVM
RASSEGNA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE
E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

1955



UNIVERSITÀ DI CATANIA
BIBLIOTECA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
1955

SOMMARIO

<i>Bibliografia degli scritti di S. Santangelo</i>	Pag. 1
AGNELLO GIUSEPPE. La S. Oliva di Palermo e la S. Oliva delle sacre rappresentazioni	» 414
ALFONSI LUIGI. La composizione del « De senectute » ciceroniano	» 429
BONI MARCO. Le citazioni sordelliane delle « Considerazioni sopra le rime del Petrarca » di A. Tassoni	» 352
BOTTARI STEFANO. Una ipotesi sui rapporti tra Antonello e Piero della Francesca (con 3 tavv. f. t.)	» 467
BRANCA VITTORE. L'epitaffio per Francesco e Filippo da Barberino attribuito al Boccaccio	» 241
BRANCIFORTI FRANCESCO. Bonifacio Calvo	» 43
BUSETTO NATALE. Simbolismo e poesia nel Paradiso di Dante	» 211
CATAUDELLA QUINTINO. Dante e le « Metamorfosi » di Apuleio	» 183
CONTINI GIANFRANCO. Ancora sulla canzone « S'eo trovasse pietanza »	» 122
DEL MONTE ALBERTO. Tre liriche trovatoriche	» 26
DI BENEDETTO FILIPPO. Del proibitivo e di alcuni usi di <i>senza</i> in siciliano	» 485
FASOLI GINA. Rex ille magnificus	» 455
FASSÒ LUIGI. Il « Liber itineris Galliae » di G. B. Primi Feliciano Fassola	» 336
GRABHER CARLO. Possibili conclusioni su Dante e l'escatologia musulmana	» 164
GUERRIERI CROCETTI CAMILLO. Salvatore Santangelo	» 1-VIII
LI GOTTI ETTORE. Il petrarchismo della poesia musicale e il gusto del popolare in Italia agli inizi del sec. XV	» 249
LO NIGRO SEBASTIANO. Lettura del Canto XXIII del Paradiso	» 223
MASTRELLI C. A. La nozione del « pallido » nel germanico comune	» 496
MONTEVERDI ANGELO. La « Chansoneta nueva » di Guglielmo d'Aquitania	» 6
MUSUMARRA CARMELO. Un poeta drammatico siciliano del sec. XVIII: G. Musmeci Catalano da Acireale	» 362
NASELLI CARMELINA. L'antica canzone napoletana di Capodanno « Io te canto in discanto »	» 322
NATALI GIULIO. Il Paradiso terrestre e la sua custode	» 197
PAGLIARO ANTONINO. « Inviluti sono li scolosmini »	» 16
PANVINI BRUNO. Appunti per una classificazione dei manoscritti che contengono le biografie provenzali	» 98
PELLEGRINI ALESSANDRO. Henri Becque e la commedia di carattere	» 470
PICCITTO GIORGIO. Un verso di Giacomino Pugliese, le sorti del verbo « dovere » e le forme atone del verbo « avere »	» 139
RAPISARDA EMANUELE. Origene e il platonismo nella sacra rappresentazione di Santa Barbara	» 399
RAYA GINO. Il Canto di Ugolino	» 188
RUCCIERI RUGGERO M. Umanesimo classico e Umanesimo cavalleresco italiano	» 275
SANTINI EMILIO. Il Manzoni e la sacra predicazione	» 384
SCHIAFFINI ALFREDO. Forma e rivoluzione poetica di G. Pascoli	» 509
VISCARDI ANTONINO. Motivi brettoni ne « La Spagna » e ne « Li fatti di Spagna »	» 261

L' EPITAFFIO
PER FRANCESCO E FILIPPO DA BARBERINO
ATTRIBUITO AL BOCCACCIO

Se l'ipotesi che faceva del Boccaccio un discepolo di Francesco da Barberino non ha più, da vario tempo, alcun credito ¹, proprio il Boccaccio chiama nel *De Genologia* Francesco da Barberino a render testimonianza del valore della nuova cultura, accanto ai suoi più grandi maestri ideali, Dante e Petrarca, e ai suoi « praeceptores » più diretti, da Andalò da Negro e Barlaam e Paolo da Perugia a Leonzio Pilato e a Paolo Geometra. È una testimonianza alta e vibrante di simpatia, che compie idealmente la già onorevole citazione nel libro IX (cap. 4) accanto a Ovidio e Apuleio (« Franciscus... de Barberino non postponendus homo... »): « Memini insuper, esto raro, Franciscum de Barberino traxisse testem, hominem quidem honestate morum et spectabili vita laudabilem. Qui, et si sacros canones longe magis quam poeticam noverit, non nulla tamen opuscula rithimis vulgari ydiomate splendidis, ingenii sui nobilitatem testantia, edidit, que stant, et apud Ytalos in precio sunt. Hic integerrime fidei homo fuit et reverentia dignus, quem cum inter venerabiles non dedignetur Florentia cives, optimum semper et in omnibus fidedignum habui testem et inter quoscumque viros egregios numerandum » (*De Genologia*, XV 6).

Proprio la grande pestilenza affrescata nella Introduzione al *Decameron* rapì a Firenze, con altri suoi illustri uomini, anche Francesco da Barberino, insieme al figlio Filippo. Sulla

¹ Primi, credo, a formular l'ipotesi furono gli annotatori del Casa, in una chiosa al *Galateo*, del resto variamente interpretabile: « Messer Francesco da Barberino che fu maestro del Boccaccio ne' suoi *Documenti d'Amore* biasima questo vizio... » (cfr. CASA, *Opere*, Napoli, 1733, V, p. 277). E vedi poi p. es. MANNI, *Istoria del Decameron*, Firenze 1742, p. 28; A. M. BISCIONI, *Giunte alla Toscana letteraria* ecc. (cfr. p. 244).

loro tomba, in S. Croce, fu posta una lapide con il seguente epitaffio:

- † *Inclita plange tuos lacrimis Florentia cives
et patribus tantis fundas orbata dolorem
dum redeunt domini Francisci funera mente
de Barberino et nati nam iudicis omnis*
5 *gesserat offitium sua corda cavendo reatu.
Sed satis excedit natum quia doctus utroque
iure fuit genitor sed solo filius uno:
silicet in causis que sunt secularibus orte.
Hoc sunt sub lapide positi quibus ultima clausit*
10 *perfida mors oculos paucis dilata diebus
strage sub equali que totum terruit orbem
In bis senario quater aucto mille trecentis.*²

La lapide (di cm. 31 × 51), scritta in bei caratteri gotici, esiste ancora in S. Croce ed è leggibile nonostante l'usura cui fu sottoposta dal passaggio dei fedeli e dei visitatori. È presso il pilastro angolare fra il transetto (lato sacrestia) e la navata sinistra, cioè « in cornu Epistolae ». Ivi nel 1570 fu eretto un altare dei Barberino da Banco da Barberino, rinnovato poi nel 1664 dal cardinale Francesco Barberini: sopra l'altare era una pala raffigurante Francesco da Barberino ai piedi di S. Francesco. Benché nel 1869 pala e altare, assai deteriorati, fossero rimossi e sostituiti col monumento-sepolcro del Principe Neri Corsini, la lapide di Francesco e Filippo rimase al suo posto: anzi essa fu riprodotta in nitidi caratteri romani in una nuova lapide posta a destra del monumento Corsini.

Del carne, come del resto di quasi tutti gli epitaffi, non è segnalato l'autore; ma una lunga tradizione lo assegnò in passato al Boccaccio, fino alla recente, ma non ragionata, esclusione dalla silloge delle *Opere minori latine* del Boccaccio curata da A. F. Massera (Bari, Laterza, 1928). Il Massera scrisse soltanto: « A nessuna autorità fuori che ad una vaga tradizione si appoggiò l'asserto che il Nostro fosse autore dell'epi-

² Ho trascritto la lapide quando più esattamente ho potuto, sciogliendo soltanto le abbreviazioni. Noto però qui di seguito qualche particolarità: v. 3 sul primo *i* di *Francisci* figura un segno di abbreviazione; v. 7 dopo *uno*: segno di abbreviazione forse soltanto per completar la riga. Inoltre ai vv. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 rispettivamente dopo *tuos*, *tantis*, *domini*, *offitium*, *excedit*, *genitor*, *causis*, *lapide*, *oculos*, *equali* figura un punto.

taffio... Stilisticamente in quei dodici esametri non è nulla di boccaccesco, e in mancanza di ogni altro argomento ponderabile io non reputerò imprudente respingerli » (p. 289).

Un carme attribuito per secoli e secoli al Boccaccio gli è tolto dal Massera senza argomentazioni precise: perchè il generico giudizio sullo stile non può avere significato alcuno, non essendo avvalorato da documentazioni o da analisi precise. In un epitaffio, del resto, irrigidito negli schemi di una lunga e severa tradizione, non è facile che emergano caratteri stilistici veramente distintivi: nè d'altra parte se ne possono identificare di contrastanti a un'attribuzione al Boccaccio. Quanto poi alla « vaga tradizione » che assegnerebbe al Boccaccio il carme, il Massera — che non conosce manoscritto alcuno — segnala in una nota che la prima attribuzione appare nella seconda edizione dell'opera del Bocchi, *Le bellezze della città di Firenze* (Firenze 1677, p. 338). Poichè nella prima edizione (Firenze 1591) il nome del Boccaccio non è citato, il Massera tende ad assegnare la nuova attribuzione al Cinelli, autore della revisione e delle giunte che caratterizzano la seconda edizione: si tratterebbe non di tradizione antica, ma di fantasia recente, della fine del XVII secolo.

È proprio, a mio avviso, il problema dell'origine e del valore dell'attribuzione al Boccaccio quello che va esaminato con maggiore acribia per giungere a conclusioni più solide e soddisfacenti.

* * *

Il Massera, come abbiamo accennato, non conosce testimonianze manoscritte dell'epitaffio, che invece è conservato in alcuni codici, sebbene tardi e di scarso valore. Li indichiamo qui di seguito:

FIRENZE — *Biblioteca Nazionale Centrale*. Cod. Magliabechiano IX 66. È un cod. cartaceo, del sec. XVII, che contiene la prima parte dell'opera di Giovanni Cinelli Calvoli, *La Toscana letterata ovvero Storia degli Scrittori fiorentini*, datata 1675. ³ A c. 499, parlando di Francesco da Barberino,

³ Sul Cinelli (1625-1706), la sua *Toscana letterata* (conservata nei codd. magliabechiani IX 66, 67 e 68) e la sua « Biblioteca volante » cfr. A. SANCASSANI, *Vita del Cinelli*, in « Biblioteca volante » [da lui continuata], Venezia 1734, pp. I ss.; F. INGHIRAMI, *Storia della Toscana*, Fiesole 1843, XII, p. 456; L. PICCIONI, *Il giornalismo letterario in Italia*, Torino 1894, cap. X.

scrive: « Quanto queste opere all'instituzione dell'uman vivere sieno utili gli ottimi di giudizio il considerino, ond'è che dal Boccaccio nella sua *Genealogia* Francesco come poeta celebre è menzionato. Morì l'anno 1348 al cominciare della gran pestilenza [...] alla loro cappella sotto altare v'è l'epitaffio fatto a questo grand'uomo, che in questa forma favella, da Gio. Boccaccio secondo alcuni composto ». Segue l'epitaffio con le seguenti varianti dal testo riprodotto a p. 242: 3 *munera mente*; 4 *iudicii omne* (corretto da *iudicis omne*); 5 *reatum*; 6 *eccedit*; 12 *milletercentis*.

ID. ID. — *Cod. Magliabechiano IX 81*. È un cod. cartaceo del sec. XVIII, che contiene l'opera di A. M. Biscioni (1674-1756), *Giunte alla Toscana letterata del Cinelli*. A c. 346 dopo la biografia di Fr. da Barberino si legge: « In un marmo sopra il di lui sepolcro in detta Chiesa furono incisi li seguenti versi » e segue l'epitaffio con queste varianti: 4 *iudicis omne*; 5 *reatum*; 11 *sub aequali*. « Questi versi vogliono alcuni che vi fossero fatti scrivere dal Boccaccio, il quale si dice che fosse suo scolare; ma par che quest'ultima particolarità sia molto incerta, niun cenno avendone lasciato il Boccaccio medesimo nel bell'Elogio che di lui fa nel lib. XV della *Genealogia Deorum* al cap. V ove aveva tutto il motivo di chiamarlo Maestro Suo qualora fosse stato vero ».

PESARO — *Biblioteca Oliveriana*. Cod. 1546. È una raccolta, entro custodia, di vari fascicoli di scritti diversi, alcuni di Giuliano e altri di Giacomo Vanzolini. Nel III fascio di fogli sciolti, di cc. 49, nell'inserto *h*, di mano del sec. XVIII: « Epitaffio al sepolcro di Ms. Franco da Barberino al loro altare in Santa Croce fatto da Gio. Boccaccio l'anno 1348 ». Segue il testo dell'epitaffio con le seguenti varianti: 3 *mentem*; 4 *omne*; 12 *tercentis*.

CITTA' DEL VATICANO — *Biblioteca Apostolica Vaticana*. Cod. Barberiniano lat. 2082 (XXX, 155). È un cod. composto di 109 carte varie dei secoli XVI e XVII, legate in cartone e pergamena. A cc. 38-39 è il carme del Boccaccio al Petrarca « *Italie iam certus* »; a c. 41 « *Testimonia de Francisco de Barberino ex catalogo scriptorum Florentinorum Michaelis Pocciantii Florentini desumptum, impress. Florentiae 1589* ». Il carme appare entro la pagina trascritta dalla citata opera del Poccianti (p. 58). Si tratta di un foglio isolato che nulla ha a

che fare coi precedenti, nè come carta nè come grafia. Il trascrittore ha corretto due errori del testo che copiava: nella notizia su Francesco « anno salutis 1308 (quamvis per errorem hic dicatur 1578) »; nel carne, al v. 10, « paucis dilata (dialata ait) diebus ». Come nella stampa del Poccianti appaiono le seguenti varianti: 5 *officium*; 6 *naturae qui*; 9 *Hoc eunt*; 10 *oclos paucis*; 11 *sub caeli quae*; 12 *mille trecentum*. Di una certa importanza è l'esplicita attribuzione del carne al Boccaccio nell'indice: « Epitaphium Fr. de Barberino ex Boccatio ».

* * *

Già questi manoscritti, per quanto tardi e poco autorevoli, testimoniano con evidenza che l'attribuzione dell'epitaffio al Boccaccio è anteriore al 1677, all'anno cioè cui la voleva assegnare il Massera. Almeno due manoscritti lo documentano: il Magliabechiano IX 66 e il Vaticano Barberiniano lat. 2082.

Anzi proprio seguendo le indicazioni di questo secondo codice è evidente che il testo già era diffuso e accolto in un'opera d'erudizione alla metà del Cinquecento. È noto infatti che Michele Poccianti, autore del prezioso *Catalogus scriptorum florentinorum* era già morto nel 1576, vari anni prima che la sua opera fosse pubblicata postuma a Firenze nel 1589.⁴

Né, contrariamente a quanto possono lasciar credere le parole del Massera, la nuova inserzione nella seconda edizione (1677) dell'opera del Bocchi contraddice a posizioni o almeno a silenzi della prima: perché nella stampa del 1591, nella descrizione di S. Croce, era completamente trascurata la cappella dei Barberino, come del resto molte altre cappelle. Evidentemente il curatore della seconda edizione accresciuta, dovendo trattare *ex novo* questa materia, giunto a parlare del monu-

⁴ Sul Poccianti cfr. G. GHILLINI, *Teatro d'huomini letterati*, Venezia 1647, II, p. 196; F. INGHIRAMI, *op. cit.*, XIV, p. 126; G. NEGRI, *Istoria degli Scrittori fiorentini*, Ferrara 1722, p. 415; J. P. NICERON, *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres*, Parigi 1729, XVIII, p. 31. Ecco il passo esatto del Poccianti che segue la prima parte della biografia del Barberino:

« Ob id à (sic) Boccacio in sua genealogia ut poeta celebris veneratur. Dissoluit autem huius carceris vincula Florentiae anno christianae salutis. 1578. et in aedibus Sanctae Crucis ipsius cineres reconduntur, ad leuamquè (sic) templi propè (sic) sacrarium. Monumentum quod filio commune extat, visitur atquè (sic) in marmoreo lapide incisa spectantur haec carmina.

Inclita plange tuos lachrimis Florentia ciues... ». E segue il carne con le varianti sopra segnalate nel Cod. Barberiniano (in più naturalmente: 10 *dialata*).

mento in questione riferì, com'è naturale, la tradizionale attribuzione che doveva esser divulgata e comune (II ed., 1677, p. 338: « Francesco da Barberino famoso Dottore e Poeta di cui fa menzione il Boccaccio nel XV della *Genealogia degli Dei* per essere stato suo amico e contemporaneo, e credesi che l'Epitaffio ch'è sotto l'altare fatto nel '300 dopo il mille, benché restaurato, sia composizione del medesimo Boccaccio »).

Questa tradizione fu accolta unanimemente dai grandi eruditi del Settecento: basti vedere come riferirono l'epitaffio assegnandolo al Boccaccio, per esempio, il Negri, il Biscioni, il Manni, il Richa, Salvino Salvini, il Mazzuchelli, il Tiraboschi e così via.⁵ Anche nel secolo seguente non si ebbero seri dubbi: sicché fino alla presa di posizione del Massera l'attribuzione non incontrò obiezioni.⁶ Tuttavia il carme fu spesso trascurato e passato sotto silenzio nelle opere sia antiche che recenti attorno al Boccaccio. Ed è naturale: perché trattandosi di un carme di scarso interesse, e (come tutti gli epitaffi) sul margine dell'anonimato, l'attenzione dei biografi e degli studiosi antichi e moderni del Boccaccio difficilmente vi si poteva fissare. Lo stesso Cinelli che, come abbiamo visto, riferisce il carme con notevole rilievo nella biografia di Francesco da Barberino, non lo nomina quando compila la lista degli scritti del Boccaccio (cc. 697 ss.).

Di fronte dunque alla tradizione testimoniata nel cinquecento e nel seicento e che lungo i secoli non incontra obiezione, sta soltanto la diffidenza del Massera nella sua edizione del 1928. La mancanza di testimonianze nel '300 e '400, e la stessa forma onde nelle più antiche delle opere citate si accenna alla

⁵ Vedi rispettivamente: G. NEGRI, *Istoria degli scrittori fiorentini*, Ferrara 1722, p. 184; BISCIONI, *Giunte ecc.*, nel ms. citato; D. M. MANNI, *Istoria del Decameron* cit., p. 28; G. RICHA, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, Firenze 1754, I, p. 82: « I versi... sono componimento di Giovanni Boccaccio celebratissimo e sono dagli eruditi ammirati e tenuti in pregio »; S. SALVINI, *Giunte alla Istoria degli scrittori fiorentini di G. Negri* nel cod. Marucelliano A 183; G. M. MAZZUCHELLI, *Gli Scrittori d'Italia*, Brescia 1753 ss., II, I, p. 296. Mi pare assolutamente inutile segnalare le varianti (puri errori o fraintendimenti) di ciascun testo.

⁶ Cfr. p. es. F. DA BARBERINO, *Del reggimento e de' costumi delle donne*, Roma 1815, p. XXXIV; F. VILLANI, *Vite*, Firenze 1847, p. 116 (è una nota del Dragomanni); A. HORTIS, *Studi sulle opere latine del Boccaccio*, Trieste 1877, pp. 301, 514, 793; A. THOMAS, *F. De Barberino et la littérature provençale*, Parigi 1883, p. 35. Subito prima del Massera E. H. WILKINS, *An introductory Boccaccio bibliography*, in « *Philological Quarterly* », VI, 1927, comprese il carme fra gli scritti d'incerta attribuzione.

paternità boccacesca, può inclinare a supporre che l'attribuzione si appoggiasse soltanto, come in vari casi simili, a una tradizione orale. Quelle prime opere in cui l'epitaffio è trascritto e assegnato al Boccaccio rappresentano cioè, probabilmente, la codificazione scritta di diffuse testimonianze orali: codificazione solamente tarda e di carattere erudito, come avviene normalmente per le iscrizioni e come avvenne per l'epitaffio stesso del Boccaccio. Le ricerche e gli esiti della più scaltrita e recente filologia ci hanno del resto abituati a non confondere pigramente testimonianze *recentiores* con testimonianze *deteriores*; e a superare, sia nella indagine filologica che in quella storica, la diffidenza positivistica verso le notizie passate attraverso qualche secolo per tradizione soltanto orale o almeno non documentata.⁷

Tuttavia non può e non deve esser trascurata l'assenza di testimonianze scritte o esplicite nei primi secoli; e neppure la possibilità che l'attribuzione sia nata per la suggestione dell'e-logio che il Boccaccio fece di Francesco nel suo *De Genologia*.⁸

Poiché nel testo nulla vi è, mi pare, né che contraddica né che avvalori con elementi caratteristici e probanti l'attribuzione al Boccaccio; e poiché la tradizione di tale paternità, per quanto unanime e non contraddetta fino ai nostri anni, è documentata da testimonianze scritte soltanto tarde, dopo più

⁷ Naturale rimandare per tutto il problema generale di metodo alla classica opera di G. PASQUALI, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze 1953², pp. 43 ss.; e alle geniali ricerche marcopoliane di L. F. Benedetto, sia nella sua monumentale edizione critica del *Milione* (Firenze 1928; cfr. specie pp. CLXXXVII ss.) che nello studio *Nota Marcopoliana* in « Rendiconti della R. Accademia d'Italia », S. VII, I, 1939, pp. 15 ss. E se vogliamo qualche esempio nell'ambito delle opere del Boccaccio si pensi — per riferirci soltanto a scritti studiati e accolti come boccaceschi dal Massera stesso — alle moltissime sue *Rime* trasmesse solo da un ms. del secolo XVI, la così detta *Raccolta Bartoliniana*; alla sestina XIV conservata solo in una stampa del 1529; alla epistola XII che fino a qualche anno fa conoscevamo solo attraverso tarde traduzioni italiane; alla *Vita di S. Pier Damiani* e alla epistola X trasmesse unicamente da un ms. estense della fine del '400. E si pensi inoltre alla seconda redazione dell'*Amorosa Visione* conservataci soltanto da una stampa del 1521, e così via.

⁸ È una possibilità questa, in certo senso, ambivalente: perchè l'amicizia e gli elogi del Boccaccio al Barberino possono naturalmente render più credibile che proprio lui, presente a Firenze alla morte dell'amico, abbia steso l'epitaffio; ma, viceversa, come accennavo, possono giustificare anche un'attribuzione illegittima. Questa doppia possibilità d'interpretazione mi pare sia presente anche nel passo citato del Poccianti.

di due secoli, sembra imprudente, allo stato attuale delle ricerche, sia assegnare il carme con sicurezza al Boccaccio, sia toglierglielo con una condanna assoluta.

L'epitaffio per Francesco e Filippo da Barberino va quindi incluso fra gli scritti da attribuirsi con buone probabilità al Boccaccio: come varie delle *Rime* della seconda parte della mia edizione, come la lettera di Frate Ilario, e così via ⁹.

VITTORE BRANCA

⁹ Vedi per questi ed altri problemi di attribuzione il mio volume in corso di stampa *Traduzione delle opere di Giovanni Boccaccio* (Roma, Edizioni Storia e Letteratura).

IL PETRARCHISMO DELLA POESIA MUSICALE
E IL GUSTO DEL POPOLARESCO IN ITALIA
AGLI INIZI DEL SECOLO XV

A un certo punto del *Libro delle Rime* di Franco Sacchetti, all' incirca verso l' anno 1370 (il *Libro delle Rime* è ordinato cronologicamente a partire da una certa data) troviamo una indicazione curiosa. È un lamento del poeta musicista, nella forma del madrigale, che dice:

Ben s' affatica invan chi fa or versi,
pensando chi per Beatrice disse
e chi per Laura tanti versi scrisse.

Pien è il mondo di chi vuol far rime:
tal compitar non sa, che fa ballate,
tosto volendo che sien intonate.

Così del canto avièn: sanz' alcun' arte
mille Marchetti veggio in ogni parte.

Tutti cioè vogliono ora fare versi d' amore e quindi per musica; il gusto della poesia musicale non è più limitato ai maestri soltanto; pieno è il mondo di magistrolì:

Sì è piena la terra di magistrolì
che loco più non trovano i discepoli.

E pertanto a partire da quell' anno 1370 (all' incirca) lo stesso Sacchetti smette di fare madrigali e *cacce*, cioè i componimenti più tecnicamente elaborati e difficili, quelli polifonici, e segue il nuovo gusto e compone ballate, cioè canti essenzialmente monodici. Il suo stile si fa sempre meno prezioso e sempre più facile e realistico: a un certo punto il Sacchetti non scriverà più neppure poesie per musica, ma senz' altro novelle in prosa, sapide e gustose come tutti riconoscono.

Proprio in quel lasso di tempo, cioè intorno all' ultimo decennio del secolo XIV e al primo decennio del XV, nell' età

di Coluccio Salutati per dirla col Wilkins ¹, in ogni parte d' Italia si diffonde la moda della poesia popolare, che riesuma letterariamente con gusto antiquario i motivi dugenteschi ² delle *albe*, delle *malmaritate*, delle *malmonacate* o delle *monacate per forza*, delle *ragazze che vogliono marito*, delle *fanciulle abbandonate*, i *contrastisti*, le canzoni del nicchio e dell' augellino, e insomma tutto il bagaglio della lirica popolareggiante romanza, di cui se non ci fossero giunti esemplari vetusti italiani nei *Memoriali bolognesi* non avremmo avuto da noi quasi alcuna traccia; li raccoglie amorosamente nei codici (tutti i codici di poesie popolari italiane o sono infatti della fine del '300 o sono del '400), li aggiorna per così dire, li adatta al gusto corrente, li diffonde per ogni dove. Nel secolo dell' umanesimo può parere strana questa moda del popolaresco (che giungerà sino ai poeti sommi, al Poliziano e al Magnifico) così discordante dal gusto trecentesco, dato che noi sappiamo che appunto nel '300 il gusto del popolaresco fu quant' altri mai vivo, e che il '300 fu tutto proteso nella smania di volgarizzare e diffondere la cultura, conguagliando versi, romanzi, racconti e ammaestramenti in un dettato semplice, scorrevole, pittoresco e veloce. Ma era appunto questa standardizzata *velocitas* quella che voleva combattere il nuovo gusto dell' antico, il quale, in ogni campo dell' arte, condannava nello stile gotico trecentesco il disperato amore del verticalismo, la sinuosità e la leggiadra delicatezza, che a lungo andare risultavano generiche e senza calore, tutte « di testa » piuttosto che « di cuore »; il nuovo gusto reagiva cercando nella lirica una dizione più sillabata e più scandita, uno stile più vivacemente realistico e più fresco, magari più volgare, purchè lontano dall' intonazione arcadica e madrigalesca che per gran tratto del secolo XIV aveva imbarocchito di preziosismi il sentimento.

E qui cominciano, almeno in apparenza, le stranezze. I poeti che cercano nel canto lirico musicale il realismo e il tono popolareggiante sono quei medesimi che più mostrano di apprezzare non soltanto la poesia illustre in volgare, ma le « tre corone » e in particolar modo il Petrarca; sono quegli

¹ Cfr. E. H. WILKINS, *A history of italian literature*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1954.

² Questi motivi si erano già affacciati nel mondo letterario medievale con le *kharge* delle *muwashshat* arabe ed ebraiche dei secoli X e XI.

umanisti o preumanisti che desiderano il risveglio della cultura, e che oltre il volgare conoscono bene il latino, in cui scrivono e lettere e trattati: voglio dire Matteo Frescobaldi, Giovanni da Prato, Gino Rinuccini, Bonaccorso da Montemagno, Domenico da Prato, il canonico Rosello Roselli, Antonio di Meglio e Giannozzo Manetti toscani. Alludo a Malatesta Malatesti signore di Pesaro, a Gianfrancesco Suardi bergamasco ma stabilito a Mantova, al romano Giusto de' Conti, l' autore della *Bella mano*, e soprattutto al veneziano Leonardo Giustinian (per non dire degli stessi umanisti in latino quali, tra i più famosi lirici, il Panormita, il Pontano, il Marrasio). Che giustificazione può avere questa simpatia per il popolare da parte degli umanisti petrarcheggianti, cioè degli imitatori del poeta più aristocratico che abbia avuto la poesia italiana ³ ?

Un' analoga situazione strana si nota in campo musicale. Nel medesimo periodo che abbiamo preso a considerare, l' Italia centrale e settentrionale è invasa oltrechè da balli, danze e rigoletti e da canzoni francesi e fiamminghe, da canti nostrani che son chiamati strambotti, *ciciliane*, *napolitane*, *calavresi*, *villanelle* e via dicendo, cioè da canti meridionali, dei quali non solo pur avendoci conservato a diecine e magari a centinaia il testo letterario i codici non ci è giunta affatto la musica (pochissime musiche le rintracceremo soltanto verso la fine del '400 sotto il travestimento religioso, e sono quindi musiche profane adattate a un testo religioso), ma di cui anche non ci risulta una effettiva, chiara provenienza meridionale, perchè in Sicilia o a Napoli non c' è l' ombra di uno strambotto, di una *ciciliana* e di una *napolitana* avanti la moda che le diffuse. Come si spiega questo stato di fatto che uno dei nostri più noti critici musicali, il Torre Franca, definì il « segreto del '400 » ? In Italia nel '400, abbiamo viceversa le antologie e le raccolte della musica polifonica trecentesca (la cosiddetta *ars nova*), divenuta ormai musica internazionale, con promettenti sviluppi fiamminghi; musica internazionale, il cui dominio, grosso modo, corrisponde a quello che è in pittura il dominio del gotico fiorito. Assistiamo cioè, eccezion fatta per il solito tradizionalismo dei

³ Si ricordi che il Saviozzo negli anni a cavaliere fra il '300 e il '400 è il più chiaramente petrarchesco e popolareggiante insieme, ed anzi scapigliato o « fariseo » (come si diceva allora); come del resto il gruppo burchiellesco fiorentino da un lato e il gruppo che sta attorno ai « lombardi » Francesco di Vanzo e Antonio da Ferrara.

fiorentini, alla ricerca dell' *ars* e della *subtilitas* piuttosto che della *dulcedo*:

Arte psalentes, anexa dulcori

Patruum patre, summo pontifice, coram... (Mod. n. 73)

cantava Bartolomeo da Bologna fra il 1409 e il 1412 all' incirca ⁴.

Viene insomma il sospetto che quella delle canzoni (e quindi delle musiche) popolaresche, quella degli strambotti, delle *ciciliane* e via seguitando sia un' attività minore di letterati non di popolo (nessuno crede oggi più alle teorie romantico-positivistiche del D' Ancona) e perciò poco apprezzata. Ma come si spiega allora che tutta la letteratura del '400, non soltanto la lirica, assume un tono e un carattere popolari, dalla *Nencia* al *Morgante*, dal *Guerrin Meschino* al *Della Famiglia* di L. B. Alberti ⁵ ?

* * *

Per rispondere agli interrogativi che ci siamo proposti, credo opportuno presentare da un altro punto di vista la stessa domanda, data la complessità del problema. Esistono o meno relazioni fra la poesia popolare quattrocentesca (cioè la moda del canto popolare) e il petrarchismo ?

Una relazione c' è, secondo il mio modo di vedere, e non di sola antinomica opposizione, come si potrebbe credere.

In campo poetico una relazione esiste, perchè la poesia del Petrarca, com' è noto, aveva dato luogo al petrarchismo, cioè ad una lingua e a una maniera aulica di poetare nuova per la poesia lirica, che sostituisce quella dei provenzali. Si erano

⁴ Cfr. NINO PIRROTTA, « *Dulcedo et subtilitas* » nella pratica polifonica franco-italiana al principio del '400, in « *Revue belge de musicologie* », II (1948), fasc. 3-4, p. 125.

⁵ Qualcosa di simile avviene in altra epoca storica in Italia, tra la seconda metà dell' '800 e l' inizio del '900, quando la moda delle canzonette napoletane si diffonde per il mondo, e negli ambienti artistici della penisola trionfa il gusto popolaresco, nel teatro (sono in fiore vari teatri dialettali), nella poesia (basterà ricordare Di Giacomo e Pascarella), nella pittura (Michetti ad es.), nella musica (Mascagni), nel romanzo (Verga, Deledda). Il raffinatissimo, letteratissimo musicale D' Annunzio scrive in tono popolare uno dei suoi capolavori: *La Figlia di Jorio*. Persino Carducci tentò gli stornelli dopo il realismo delle *Odi barbare* e il musicalissimo classicista Pascoli si atteggiò a poeta degli umili e dei reietti e imitò forme popolari.

creati nuovi modi di dire, nuove situazioni poetiche, tutta una tecnica nuova del linguaggio amoroso che corrispondeva così bene alle esigenze spirituali e sociali non solo dei letterari italiani ma di tutta l'Europa civilizzata, da divenire in breve il linguaggio internazionale della lirica. E questo avveniva non soltanto a causa della grande perfezione artistica e formale del linguaggio petrarchesco — la poesia del Petrarca è irripetibile: parole che lasciavano echi profondi nell'animo come solo Leopardi da noi in seguito — ma anche per il suo squisito tecnicismo, che è il frutto maturo di una secolare tradizione cortese intimamente legata alla poesia per musica (si ricordi che Petrarca fu il più grande perfezionatore della canzone e del sonetto e verosimilmente il creatore del madrigale letterario). Dopo la poesia del Petrarca Amore divenne sempre tormento, ma tormento passionale, non macerazione intellettuale ed ansia di affinamento. L'amante divenne la persona a cui il poeta si rivolse con trasporto e l o q u e n t e, quasi a svegliarle sensi e cuore, quasi a chiederle ragione del suo soffrire. Onde un tono conversevole, più familiare, più borghese e al tempo stesso tenuto sempre su una nota costantemente elevata. Le musicalissime « situazioni » petrarchesche (il solitario andar piangendo lungo le rive d'un fiume, il postulare Amore durante la notte scura, il parlare ai sassi, alle onde, alle fiere, etc.) sono tendenzialmente situazioni romantiche, e questo spiega la fortuna del Petrarca nell'età moderna sino al De Sanctis.

La società letteraria italiana trecentesca *fin de siècle* si venne sempre più nutrendo di modi petrarcheschi, com'è naturale più imbarocchiati e più appesantiti, più scolasticizzati o più ricchi di fremiti sensuali.

Giovanni da Prato, ad esempio, scrisse una specie di polimetro, il *Giuoco d'amore*, in gran parte ancora inedito, così traboccante di sensualità da rasentare l'osceno, che avrebbe fatto la gioia d'un D'Annunzio se l'avesse conosciuto ⁶.

⁶ Il *Giuoco d'amore* sarà presto pubblicato insieme ad altre rime inedite del da Prato. Chi volesse averne una pallida idea può intanto vedere lo scritto di GIOVANNI FABRIS (*Il « Gioco Amorofo », caccia in rima del secolo XIV*, in « Memorie storiche forogiuliesi », 1908, pp. 1-16). Eccone tuttavia qualche brano (per maggior chiarezza del testo mi limito solo a rappresentare graficamente con *ci* e *gi* il *c* e il *g* palatale ad *a*, *o*, *u* del ms. Magliab. II, II, 40 e 77 r. e segg. II

E per il barocchismo quattrocentesco dei petrarchisti tipo Giusto de' Conti o Serafino Aquilano, per non ricordare gli stessi burchielleschi, basterà rimandare a un noto saggio del

brano si trova anche, con varianti, a cc. 60 r. - 64 v. del cod. udinese Ottelio, attribuito ad Antonio di Matteo Bonsignori da Firenze, che è forse il musicista).

Rubin dicea, e tolse un velo a Stella,
levòl da ssua mammella,
turossi il viso e lle suo chiome bionde.
Chi llà chi qqua s'asconde,
chi ssollazzando e ridendo fa festa
cho' grillanda in suo testa,
chi ssi tuffa tra' mai,
chi del sol fugge e' rai,
altra l'abbraccia chon suo van disio,
tal dice: « O drudo mio,
stiamo fra questi gigli,
e tu mi mordi e ppigli;
ma i' non fo', anzi ti bacio il viso ».
« Or fatti llà e aqueta il tuo riso ».
« I' nol farò, se ttu non baci el mio ! »
« Oimmé, Iddio,
orsù, tu tanto peni,
acchosta en qua le reni ! »
« Ecco ch' il fo, non mi succiare la ghola ».
« Non muover più parola,
anzi istà cheta e mostra tua bocchina ».
« Omé, ecchol che viene, lassa, tapina ! »
« Or cheta, anima mia. Dè, lascial gire
e mfatti en qua, ché ttu mi fai morire ! »

.

Or pensa quanto ardore
mostraro in quel punto quegli amanti.
Lor baci, lor sospiri e llor sembianti
i' nol potrei né altri mai ridire,
ma per dolcezza chredetti finire.
Abbracciati si stan chon giocho e ffeſta,
fra freschi fiori, su per l'erba verde
lor membra distendien chiare e llattate
e dilichate più che ffine avorio.
Tancia, vestita di seta ricca vesta,
a sfibbiarla fu presta
infino alla cintura ch' avea d' oro;
Rubin tutto baciava il bel tesoro,
sì cche 'n focho d' amor s' infiamma e 'nverde;
quivi, niente perde
di suo disio, anzi la morde e stringe.

D' Ancona ⁷. Le parole come nelle canzonette moderne perdono il loro valore concreto e sono adoperate quasi esclusivamente secondo la loro sonorità musicale. La satira del Burchiello ne è la migliore conferma: del Burchiello che fa poesia con parole senza senso.

Il motivo della vasta diffusione del petrarchismo era quindi la musicalità, la liquidità passionale ed eloquente del verso del Petrarca.

E' naturale che lo stile della poesia lirica, quando si volgarizza, si volgarizzi nel nome del Petrarca; e questa è anche la maniera di avere uno stile corrente unico, che ognuna delle singole corti italiane elabora a gara. L' unificazione della lingua d' arte e cioè della lingua letteraria italiana corrisponde all' unificazione dello stile: si preparano così le proposizioni del

tutto il seno le dipinge
di be' rossori succiando sua biltate.
« Omé, aggi pietate,
tu mmordi a ghisa d' orso,
tu non n' ài alchun morso ».
« Non dir così — Rubin le rispondia —
tu mm' ài in tua balia;
i' non farò più che tti sia in piacere;
dè, fa' quel ch' è dovere
se nnon che 'l tuo bocchin morderò ongnotta !
I' son chontento, ma questa tua chotta
m' à la ghamba impacciata, falla in sue ».
Allor vidi amendue
nudi di vestimenti.
« Tu mmordi, tu nne menti ! »
« Maisi ffai, dè, non mmi far morire !
lascia esta choscia gire
fra lle tue tanto chandide e vezzose ! »
Or eccho, dolci e morbidette chose
e' dicea mormorando il dolce focho
e ghustaron d' amor l' ultimo giocho.

E' facile, leggendo questi versi, ricordare qualche passo del Giustinian (p. es. del contrasto *Amante, a sta freddura*) o, in campo pittorico, qualche particolare dell' affresco del Trionfo di Venere di Fr. del Cossa. Col da Prato siamo tuttavia ancora nell' orbita delle figurazioni gotiche e trecentesche, però già musicalmente barocche.

⁷ Cfr. A. D'ANCONA, *Pagine sparse di letteratura e di storia*, Firenze, Sansoni, 1914; e si veda anche F. SCHÜRR, *Barok in Trecento*, in « Volkstum u. Kultur d. Romanen », III, 1930, p. 57-77.

massimo dei teorici petrarchisti e dei linguisti del '500: il Bembo.

C'è la possibilità di toccare con mano lo svolgersi del fenomeno: c'è ad esempio un musicista della fine del '300 e dei primi anni del '400, Paolo tenorista, di cui ci restano nei codici musicali 35 composizioni polifoniche fra ballate (in prevalenza) e madrigali, che, anche dal punto di vista del testo, costituiscono certamente l'opera di un sol poeta, forse lo stesso musicista Paolo. Orbene tutte queste composizioni sono intrise di modi petrarcheschi e dimostrano la voga che il petrarchismo aveva nelle cantilene della declinante polifonia trecentesca dell'*ars nova*⁸. Qualcosa di simile si può dire, ma con più deciso gusto verso i funambolismi linguistici di tipo burchiellesco, per le rime musicate da Andrea dei Servi, contemporaneo di Paolo⁹.

⁸ Cfr. N. PIRROTTA - E. LI GOTTI, *Paolo tenoristu, fiorentino extra moenia*, in « Estudios dedicados a Menéndez Pidal », II, pp. 577-606. Cito a mo' d'esempio un madrigale:

Fra duri scogli sanz' alcun governo
Mi trovo, lasso !, in tempestoso mare;
Perdut' ò ll' orza, e son a mezo il verno

Naufragando come uom suol fare.
Di scorpio quella casa mi spaventa
Che ssuole a più periti aiuto dare.

Ma se fe' ha pietà, chi ne tormenta
Dolente fia assai, né mai contenta.

⁹ Cfr. R. TAUCCI, *Fra Andrea dei Servi organista e compositore del Trecento*, in « Rivista di studi storici dell' ordine dei Servi di Maria », II, 1935. Ecco alcuni esempi di stile petrarcheggiante barocco:

Dè che farò, signore ?
Che quant' al mio disio più se' cortese,
Tanto più accese
Sento le fiamme del tuo gran valore.

Che più mi stringe l' amorosa gabbia
Dappoi ch' al collo cerchio
Fer quelle bianche e dilicate braccia.

E' rubinetti e le rosate labbia,

Figurarsi poi i canti monodici, dove era assai più facile accennare a un motivo musicale ! Come oggi non fa molta fatica chi ha nell' orecchio un motivo facilmente cantabile, a met-

Ch' alle mie fer coperchio,
Foco spirar che m' arde quando ghiaccia.

Non so che più mi faccia,
Ché tu m' hai posto dove tu suo' porre;
El disio oltre corre
E son contento, e non si queta el core.

Ecco l' esaltazione dell' amore:

Morrà la 'nvidia ardendo
Nel suo gran foco e maledett' ardore,
E viva carità, viva l' amore !
Là dov' amor e carità si trova,
Ogn' altra gran virtù v' ha tempo e loco:
La 'nvidia con inganni fa suo prova,
E di guastar la fe' si cura poco.

Noi in festa con gioco,
Onesto e vago diletto prendendo,
Viver doviàn, l' amor sempre seguendo.

Imagini popolareshche:

Astio non morì mai

Nel foco sempre ardendo;
Consumasi stridendo
Con dolore e con guai.

Le bilance al cul porta
Per tener ragion torta
A tutta gente mai.

Ignudo in cuffia e in braca
Sotto la rota vaca
Sanza levarsi mai.

e versi satirici, quasi alla burchia:

Fugite Gianni Bacco,
Dall' Aquila furone,
Più tristo d' un moscone,
Gridando: Sacco, sacco !

tere insieme i versi di una canzoncina, dove *amore* fa rima con *core*, *accento* con *tormento*, e *passione* con *illusione*, e dove c'è uno spizzico di *luna rossa* o *d'argento*, di *mare*, di *barca lucente*, e d'altri simili ingredienti, così allora ci voleva poco a comporre una ballatella o uno strambotto (data anche la brevità del metro e la ancor maggiore brevità della notazione musicale). Ed era facile che questo tipo di composizione venisse di moda a preferenza della musica polifonica, la quale abbisognava di specialisti nel canto e di strumentisti specializzati. Sebbene, anche nel campo della polifonia, a poco a poco si venissero volgarizzando gli schemi musicali e si improvvisasse con l'organetto, era certo preferibile comporre una canzoncina monodica che un componimento a più voci, di cui bisognava almeno conoscere la tecnica. Questo spiega perchè la poesia popolare italiana si diffonda a Venezia (dato cioè che il Veneto è il centro di diffusione del petrarchismo musicaleggiante),¹⁰

Dice ch'è preposito
Di sancto Benedecto,
Ben torna a preposito
Di far tanto dispetto
A chi gli sta subgetto
D' un poltron far un uomo.
Accurr' uomo, accurr' uomo !
Che va facendo sacco.

Vanne, mia ballatella,
A que' sacri maestri
Della musica bella,
E di' che stien silvestri
Da pirrati silvestri
Come questo fellone.
Cacciate via el leccone
Che vuole empiere el sacco.

¹⁰ Cfr. G. VECCHI, *Melica medievale, Ars nova e lirica del Petrarca*, in « Convivium » 1953, *Dai dettatori al Novecento, Studi in ricordo di C. Calcaterra*, pagg. 105-114. E si veda anche U. SESINI, *Modi petrarcheschi in poesie venete musicate del '300*, in « Studi petrarcheschi » I, 1948, p. 167 segg.; nonchè per il cod. Rossi 215 della Vaticana: U. SESINI, *Il canzoniere musicale trecentesco del cod. Vat. Rossiano 215*, in « Studi medievali », XVI [1943-50], p. 212 segg. Basti pensare a Francesco di Vannozzo, ad Antonio da Ferrara, e ricordare l'intensa attività letteraria del Veneto tra la fine del sec. XIII e l'inizio del XV. I trattatisti Antonio da Tempo e Gidino da Sommacampagna sono veneti e continuano una tradizione aulica, provenzale, di trattati di grammatica e di metrica. Le relazioni con il mondo stesso provenzale sono indicate se non altro dall'autore

e questo spiega perchè si cerchino motivi che vengono dal sud, dalla Sicilia o da Napoli o dalla Calabria, dato che il sud ha esercitato sempre in Italia per il suo tradizionalismo più accentuato la funzione di patrimonio coloristico sentimentale d' Italia: il luogo dove le passioni sono più fervide, dove il sole è più cocente, i sentimenti più intensi, e in primo luogo l' amore (e il dolore). La poesia popolare italiana quindi (poesia popolare per partito preso, cioè opera di letterati o semiletterati) non viene dal sud, ma cerca nel sud (un sud che già allora era centro di lotte e di avventure; si pensi al Boccaccio o all' *Avventuroso Ciciliano*) quelol che è il suo nuovo *leit-motiv*: la passionalità eloquente e il colore. Crede, imitando il tono schietto e realistico del popolo, di trovare in esso la forma più adatta al suo mutato modo di sentire e di poetare.

* * *

In campo musicale è da considerare un' altra relazione fra il nuovo gusto della poesia popolare e il petrarchismo. Come ha osservato recentemente il Ghisi ¹¹, mentre la musica polifonica nel resto di Europa (parallelamente a quanto avviene anche nella pittura col cosiddetto « gotico fiorito ») tende sempre più a impreziosirsi nell' imitazione contrappuntistica e in artifici melodici, e mostra nel '400 una spiccata tendenza ad evolversi sempre più nel senso della pura strumentazione coi grandi maestri fiamminghi, in Italia invece la polifonia aveva tenuto maggior conto della parola sillabicamente cantata, si era maggiormente attenuta « a un periodare musicale simmetrico e determinato melodicamente dal verso poetico »: aveva perseguito cioè una sorta di cantare misurato al testo, qua e là magari infiorato da brevi vocalizzi nelle cadenze o nelle parole a cui si voleva dare maggior rilievo espressivo e significativo. Era quindi più facile che in Italia, dove c' erano del resto molti improvvisatori e canterini, riprendesse vigore quel-

della *Leandreide*, quelle coi « siciliani » e con gli « stilnovisti » dalla tradizione manoscritta veneto-emiliana, che oggi si dimostra più che mai interessante (si veda quanto si dice a questo proposito negli studi recentissimi del DE ROBERTIS sul cod. Escorialense e della SCUDIERI RUGGIERI sulle rime di Nicolò de' Rossi). I rapporti con Firenze nella stessa seconda metà del '300 sono indicati da Giovanni Dondi dell' Orologio. E non parlo poi delle relazioni pittoriche.

¹¹ FEDERICO GHISI, *Strambotti e laude nel travestimento spirituale della poesia musicale del Quattrocento*, in « Collectanea Historiae musicae », I, 1953, pp. 59-67.

la tradizione di canto monodico che non si era mai spenta neppure durante il '300, e che, in ambiente regionale, fiorisse in netta opposizione alle elaborazioni tecniche dei musicisti di mestiere, educati alla corrente internazionale. Ne venne fuori, sulle soglie del '400, una concezione dell' arte musicale, accademica quanto si vuole e manieristica, fatta di slanci vocali regolati via via con la struttura metrica del testo intonato. Tale gusto stilistico permise agli Italiani di concepire la stessa costruzione polifonica in funzione della voce superiore, perseguendo, dentro la stessa polifonia, un ideale monodico della musica che sarà solo realizzato verso la fine del '500. Pertanto, mentre da un lato, nei primi anni del sec. XV, vi fu in Italia « una moda musicale francese, allo stesso modo vi fu quella di una restaurazione dello stile italiano; che ebbe il suo punto di partenza probabilmente a Padova (ma occorre anche determinare quanto potè contribuirvi l' opera di Paolo da Firenze) e che trovò nel 1412 il suo tecnico in persona di Prosdocimo de Beldemandis »¹². Si raccolgono le vaste sillogi della polifonia trecentesca (gli *auctores* o le « corone » musicali, per così dire)¹³, e mentre il Landini domina a Firenze, nelle raccolte non fiorentine ma toscane prediletto è il padovano intonatore di testi petrarcheggianti fra Bartolino. La pratica dell' esecuzione e della composizione polifonica è talmente diffusa, anche nelle regioni dell' Italia centrale e meridionale, che in seno stesso alla musica aulica (e cioè polifonica) si verifica quella stessa trasformazione che abbiamo visto nel linguaggio poetico; il suo conguagliamento e livellamento cioè al tono monodico popolareggiante, che non è precisamente il tono popolare, ma il rifacimento letterario del popolare, cioè di una semplicità espressiva coloristica, passionata e musicale e tuttavia equilibrata che troverà più tardi le sue più belle espressioni artistiche nei versi del Poliziano e nell' ottava dell' Ariosto.

ETTORE LI GOTTI

¹² Cfr. NINO PIRROTTA, *Scuole polifoniche italiane durante il sec. XIV. Di una pretesa scuola napoletana*, in « Collectanea Historiae musicae », I, 1953, pp. 11-18.

¹³ Le quali sillogi per la loro monumentalità, come il cod. Squarcialupi, resistono meglio al tempo. Delle facili canzonette invece si perde il motivo musicale, dato che non abbisogna di specialisti per essere notato; e se è giunto fino a noi qualche motivo musicale dobbiamo questo miracolo al fatto che ci è pervenuto, come abbiamo detto, sotto il travestimento posteriore di una lauda.

MOTIVI BRETTONI NE « LA SPAGNA »

E NE « LI FATTI DI SPAGNA »

È noto che *La Spagna*¹, in rima, e *Li fatti di Spagna*², in prosa, sono romanzi evidentemente apparentati con l'*Entrée d'Espagne*, cioè col romanzo che, nella tradizione della narrativa carolingia, opera una innovazione audacissima e anzi una rivoluzione (un colpo di stato, precisa l'editore dell'*Entrée*, il Thomas), in quanto trasfigura in cavaliere errante il Paladino Orlando, interpreta cioè secondo i moduli del romanzo arturiano il personaggio maggiore dell'epica carolingia; inizia, in altri termini, quel processo di contaminazione e di fusione della « materia di Francia » con la « materia di Bretagna » che troverà la sua perfetta realizzazione nei poemi del Boiardo e dell'Ariosto.

E appunto perchè sostanzialmente derivano dall'*Entrée*, *La Spagna* e *Li fatti di Spagna* continuano e svolgono questo processo di contaminazione e di fusione dall'*Entrée* iniziato; e nello schema del romanzo carolingio introducono molti motivi di origine evidentemente brettone; e sono motivi dei quali alcuni già

¹ *La Spagna*, poema cavalleresco del sec. XIV edito e illustrato da M. CATALANO, Bologna, (Commissione per i testi di lingua) 1939, 3 voll. Nel 1 volume è una copiosa introduzione in cui alle pp. 9 sgg. si rivelano e si precisano i rapporti con l'*Entrée*. Nel corso del presente saggio i rimandi sono sempre a questa edizione. Il numero romano indica il cantare, quello arabo la strofa.

² *Li fatti di Spagna*, testo settentrionale trecentesco già detto *Viaggio di Carlo Magno in Ispagna*, edito e illustrato da R. M. RUGGIERI, Modena 1951 (Studi e festi, editi dallo Istituto di Filologia Romanza dell'Università di Roma). Nel presente saggio i rimandi sono sempre ai capitoli e alle pagine di questa edizione. Nella prefazione il Ruggieri dichiara che i *Fatti* si rilevano apparentati, oltre che con l'*Entrée*, coi due poemetti provenzali, *Ronsasvals* e *Roland à Saragosse*, col *Galien* e l'*Aspremont* « sì da potersi in definitiva asserire che attraverso vie tortuose e intricate venga a confluire sulle orme della fusione già realizzata nell'*Entrée*, molta parte di quella materia epico romanzesca di cui si andavano riempiendo e compiacendo tra il secolo XIII e il XIV, soprattutto la Francia, l'Italia e la Spagna ».

si trovano nell'*Entrée* e altri, invece, non hanno nell'*Entrée* riscontro.

È utile rilevare puntualmente ed elencare tutti i motivi evidentemente « brettoni » de *La Spagna* e de *Li fatti*, per riconoscere il progresso della contaminazione delle due materie, di Francia e di Bretagna, nella narrativa cavalleresca italiana del sec. XIV.

a) *La fontana meravigliosa*

Nell'*Entrée*, Rolando, fuggito da Noples e assunto il nome di Lionés, dopo una lunga cavalcata arriva a una fontana meravigliosa, costruita dal maestro saraceno Clariel, con mirabile congegno, per cui un martello, mosso dalla corrente, batte continuamente per tenere lontani dall'abbeveratoio gli animali selvaggi.

Nella *Spagna* (XIV, 38-42) la fontana cui Rolando arriva dopo avere cavalcato due giorni e due notti senza bere e mangiare, è stata edificata *per arte dal Mago Merlino* ed

.....èquadra
e sì avea da ciaschedun canto
un uom di marmo e forte manticava
con un martel d'acciaio, picchiando tanto
che selvatica fiera non vi andava
a ber per nessun modo o tanto o quanto
ed a ciaschedun uomo era una scritta
— Giammai non restarem d'afaticarci
nè nostro martellare avrà mai fondo
infin che qui a bere non verracci
il miglior cavalier di questo mondo. —
Orlando, ch'era pien di tanti impacci,
quelle lettere lesse a tondo a tondo;
poi dismontò dal destrier e bevette:
bevuto ch'ebbe quel picchiar ristette.

Ne *Li fatti di Spagna* (cap. XXX) Rolando

« ponesse in camino... tutto solo, e chavalcha ver la Navarra: tanto cavalea quello zorno che lo rivò quella sira in Spagna a una clara fontana molte maravegliosa.

A questa fontana era *quattro ymagine de bronzo*, che may non chalaveno de battere con quattiro bastoni de ferro, e da l'altra parte era uno vegiardo che tegniva in mane uno bastono de ferro, e sse per ventura vegnesse che le quattiro ymagine non batesseno, tutte le bateva del bastono, e tal remore faxeva la ymagine che nessuna bestia nonn era ardita de andare a bere da quella fontana. Quando

Rolando fo arivato... fezesse grande maraveglia e non se saziava de vedere la ymagine.....

Allora Rolando misse mano a Donindarna; e tagliò la testa a lo vegiardo de la barba grixia, e subitamente se desfè tute le ymagine. E quella volta se repossò Rolando a quella fontana..... ».

b) *L'inchiesta di Rolando affidata a Ugone e Ansuigi di Brava*

Nella Spagna (XVIII, 37 sgg.) si racconta che la Donna di Carlo, la gentil reina di Francia, saputo che Orlando era nuovamente partito da Pamplona « stava trista e grama » e

di saper dov'è il conte molto brama
e molto spender vuole per trovarlo.
Ugon di Brava una mattina chiama
ch'era cugin del Conte (il ver vi parlo)
e disse: — Vuoi tu metterti in camino

per ritrovare Orlando tuo cugino ?
Darotti ventimila cavalieri,
i qua' saran sotto tua signoria. —
Rispose il conte: — Molto volentieri...

La reina

nel paese di Francia e di Borgogna
nell'isola di Scozia e d'Inghilterra
molta gente saldò a sua bisogna.....
Sendo assembrata a Parigi la gente,
la donna disse a Ugone: — Ora ti muovi,
cercando va dal levante a ponente,
tanto ch'Orlando il Paladin ritruovi.....
Con quella gente partì di Parigi
il valoroso giovinetto Ugone.
Con lui menò suo fratello Ansuigi
e via cavalca senza restagione.
Pregando vanno Dio e san Dionigi
che trovar possino il fi di Milone.....

I personaggi son del mondo carolino: ma la formula della lunga avventurosa *inchiesta*, complicata di infinite vicende, di un eroe « errante » da parte dei suoi compagni, è tipica dello schema dei romanzi « bretoni ».

La novità è nel fatto che nella *Spagna* l'*inchiesta* è condotta non da un cavaliere isolato, bensì da un massiccio esercito di ventimila militi; ed è novità che risulta dall'adattamento

della formula arturiana al tono « corale » dei romanzi della tradizione carolingia.

Non possiamo essere certi che questo episodio dell'inchiesta di Rolando nella *Spagna* trovi rispondenza nell'*Entrée*, perchè, com'è noto, il codice marciano che ci ha conservato la canzone franco italiana presenta un'ampia lacuna, proprio in quella parte del racconto in cui appunto il tema del racconto dell'inchiesta di Rolando si inserisce.

Ma che già nell'*Entrée* l'episodio ci fosse appare molto probabile, dal momento che esso si ritrova in altri romanzi italiani che dall'*Entrée* dipendono. Ne *Li fatti de Spagna* (cap. XXXIV)

« Atanto la moglie de K. la qualle era in Franza, aveva olduto dire ch'el conte Rolando era partito del campo de K. e unde el fosse andato nessuno non lo aveva mai, atanto ch'el retornò a Panpaluna. E subito la Rayna feze clamare Ugone de Floranida e suo fratello Ansuixe, e comandoge che elli se dovessero apparegiare con XX^m chavalieri per andare *requirando el cunte Rolando per lo mondo*. E era questo Ugone primo cugino del conte Rolando.

Attanto Ugone e suo fratello Ansuyxee fanno banire da parte della Rayna che ziaschaduno che vole prendere soldo se presenta a Parixe davanti alla Rayna. La novella se sparse per la Franza per la Alamagna e per altre molte provintie, sì che in breve tempo Ugone asoldò XX^m chavalere; e la Rayna donoge grande quantitate d'oro e d'argento e partisse Ugone e suo fratello con XX^m chavalieri e chavalcono per lo mondo requirando unde se faxeva storno e bataglie ».

Anche *La Spagna* in prosa racconta di Ugone e Ansuigi incaricati dell'inchiesta di Orlando dalla regine di Francia; e muovono alla ricerca da Pamplona (non da Parigi); e « Ansuigi rileva le tracce del fuggitivo e arriva in Siria travestito da saraceno ».

c) *Avventure della selva, del fiume profondo, dei giganti morti e del duello coi giganti*

La *Spagna* (XX, 30 sgg.) racconta che Orlando Pilagi Sansonetto e Ugone, dopo fortunosa navigazione sbarcati in terra di Spagna,

malinconosi in su' destrier saliro
via cavalcando per una pianura.
Per una selva tutto il giorno giro
che non si riscontraro in creatura;
apresso, quando il dì manca suo lume,
passar convenne loro un grosso fiume.....
Per quel profondo fiume il nobil conte
passollo tutto e già non v'era ponte.....

Siamo, come ognun vede, nello schema, nel quadro consueto delle avventure arturiane: collocate sempre nella selva solinga e romita, traversata da fiumane invalicabili, le cui rive nessun ponte congiunge

E per virtù di Dio, passa Orlando coi suoi il profondissimo fiume, e la solitaria cavalcata per la terra deserta riprende; finchè

trovâr morti due giganti.....

Trovando quei giganti così morti
nessun v'avea ch'a ciò non si sconsorti.
Diceva l'uno all'altro in lor linguaggio:
— Usarci debbia qualche mala fiera
che quei giganti in luogo sì selvaggio
ha sì feriti per mala maniera. —
Ognuno, cavalcando di vantaggio,
furono al prato di quella riviera;
ed un bel pome ebber veduto presso,
che per mangiare s'appressaro ad esso.
Così dicendo scontraro un gigante,
tutto coperto di coame cotto:
in collo aveva una mazza pesante
di più di cento libbre...

Con la sua pesantissima mazza, il gigante « fracassa il cavallo, l'arme e l'ossa di Pilagi »; e Orlando va alla riscossa; e col brando fende per forza « insino alla cintura » la spalla e l'armatura del gigante; che, insieme con Pilagi, è sotterrato dagli eroi; Ugone assaggia il pomo ch'era offerto all'avidamente degli erranti, e lo trova amarissimo; Orlando scorge una piccola casa su un poggio e vi si reca a piedi; e bussa energicamente alla porta.

Appare un romito, ultracentenario, che scambia l'eroe per il diavolo.

Ma Orlando dà la prova della sua fede cristiana; e il romito, allora, serve all'eroe e ai suoi compagni il pane che ogni giorno un angelo gli ministra; ammonisce i Paladini a tornare subito a Pamplona e muore, dopo aver svelato il suo nome. Quest'ultimo tema dell'angelo che assiste un solitario penitente è ovviamente più agiografico che brettone; ma perfettamente brettone è il motivo del romito che vive ai margini della selva, cui si rivolgono, nelle loro interminabili peregrinazioni, gli erranti.

Lo stesso racconto, con gli stessi particolari, (e con l'aggiunta di altri per esempio quello dei XXX leoni davanti ai

quali sta un leone canuto che porta sul capo una corona di pirri e s'accompagna per mezza lega a Rolando tenendogli sul capo la grampa) è ne *Li fatti di Spagna* (cap. XXXVIII):

« Andagando li cavaleri che li non sano divisare altro, chè ventura li condu-siva e tanto chavalcha li quattro compagni che arrivano in una selva maravegliosa. Rolando guarda avanti e vite quatro giganti: lo primo era taliato per mitade a traverso; lo secondo era thaliato per la testa fin alli piedi; lo terzo aveva tagliato tuta una spalla; el quarto se aveva fora tute le intraglie del corpo. Quando Rolando viti quisti grandi colpi, zura a Dio che may non manzarà nè beverà fin a tanto che ei non trova quello che à fatto sì grandi colpi. Oltra chavalca li compagniGuardando avanti e' viteno sete giganti, che ziaschaduno aveva in sua mane uno arboro demesurato, che parivano una selva. Allora se resta li chavalieri..... Descendendo li chavalieri del monte, Rolando vite uno castello ch'era guasto e la contrada era desabitada, per li giganti che l'avevano tuta destruta per grandi tempi passati. Rolando se misse avanti dalli compagni e vite una fontana che era presso a uno castello, e sopra la fontana era una poma molte bella e erano le pome molte rosse. Allora desmonta Rolando sopra la fontana e volse bere de l'aygua de la fontana; e una voxe desende da l'airo che dixe: Chavalere de Cristo, non bere de l'aygua... Rolando... vite in la valle uno castello... desende de chavallo e clamò il castellano. In questo castello demora uno heremita che s'apella lo eremita Sansone, che era stato X annj in quello castello..... ».

Come si vede, il tono, l'andamento, il linguaggio sono ancor più decisamente « arturiani » che nella *Spagna*.

b) *L'episodio della versiera madre di Ferraù*

Nella *Spagna* (II, 35, 37; III, 26; IV, 11-12; V, 7, 38; VI, 21-22, 32-34) compare un sinistro personaggio: la forsennata e indemoniata madre di Ferraù, la quale — usiamo le parole del Catalano — « ha giurato di trarre le budella dal corpo di Orlando con le sue unghie affilate per mangiarne il cuore e cerca inutilmente di convincere il figlio a non combattere in singolar tenzone contro i cavalieri cristiani. Ucciso Ferraù, il paladino indossa la sopravveste del morto, lo riveste delle sue armi, lo carica sul cavallo, riesce a penetrare in Lazera sino al palazzo ove son chiusi i baroni prigionieri, e taglia la testa alla versiera che si è messa a squarciare il corpo del creduto Orlando.

Converrà precisare che Ferraù stesso, ferito a morte e desideroso di ricevere dalle mani del suo vincitore il battesimo, istruisce Orlando sul modo di uccidere la strega mostruosa:

io ho una madre.....
(non fu drago giamai over serpente
ch'avesse sì arrotati i suoi unghioni)...

Tra'mi mie armi quando sarò ito
 e mettemi le tue, quelle a quartieri
 cingemi al lato il tuo brando forbito;
 legami sul tuo nobile destrieri.
 A Lazera n'andrai a tal partito
 senza far motto a sergente o scudieri:
 fa che davanti a mia madre mi meni,
 sicchè in tuo scambio sopra me sveleni.

E anche converrà trascrivere la scena dello strazio che l'immonda strega fa del corpo del figlio, ch'ella ritiene Orlando, e dell'atto della tremenda giustizia:

E la versiera.....
 di sopra al suo figliol le mani pose,
 per me 'l core con l'unghie dipartendo:
 lamieri e sbergo e giubba di zendado
 con l'unghie dipartì sanz'altro bado.
 Quand'ella vidde la mortal ferita,
 che Ferrau nel petignone avea,
 e la sua giubba ch'ella avea cuscita,
 e le piastre di acciaio, ch'egli tenea,
 di ciò fu forte sua mente smarrita:
 per me' cognoscere, l'elmo gli toglieva
 Orlando il brando a riversa menòe,
 il capo dall'imbusto gli tagliòe.
 Quante arme quella coll'unghie pigliòe,
 ne menò via, e quante tema prese;
 lo spazzo della sala graffiòe
 e 'n terra morta tutta se distese.

L'episodio è anche — ma meno ampiamente svolto — ne *Li fatti di Spagna*, dove però, l'indemoniata è presentata non come madre, ma come sorella di Ferrau: (cap. XXV, XXVI passim).

Ferragù per lo grande colpo rexeuto cade in terra e crida « anchora te avio quando tu saray in Lazara, che tu trovaray una mya sorella, la quale è molto inimicha, e s'è quaxe mezo idemogniata e ha le unge aguze a modo de leone: se la te prendesse la te fendereve per mezo... » Rolando..., quando fu soto la volta de la porta, trovò la sorella de Ferragù. Quando ela vite el conte, prixe andare contra luy e vosello abrazarre; allora Rolando la prixe per li capigli e tagliòe la testa.....

Il Catalano ha ben rilevato che, mentre tutto l'episodio del duello tra Orlando e Ferrau è derivato nella *Spagna* dall'*Entrée* — dove anzi è più ampiamente svolto che nel poema

toscano — non ha, invece, riscontro nell'*Entrée* il motivo della versiera madre di Ferraù e della sua uccisione operata da Orlando, mediante un espediente suggeritogli dal grande avversario rimasto soccombente.

Bis l a c c o e p i s o d i o, dichiara il Catalano: che non si pone il problema della fonte, anzi si domanda se non sia invenzione del poeta della *Spagna* questa figurazione della madre di Ferraù come strega dalle unghie adunche e affilate.

Io credo, considerato il tono sicuramente « brettone » dell'episodio stesso, di poter suggerire l'ipotesi che il poeta della *Spagna* abbia derivato il motivo — liberamente interpretandolo — dalla versione italiana del *Tristano in prosa* conservato dal codice Laurenziano e intitolato *La Tavola Ritonda*; nella quale, intessuta con la storia del matrimonio di Meliaduse e Eliabella, è la storia di M e s s e r e F e r r a g u n z e, cavaliere di bassa statura, e della sua bellissima donna, V e r s e r i a. Mi pare ovvio ammettere che il F e r r a g u n z e della *Tavola Ritonda* sia stato, dall'autore della *Spagna*, identificato o confuso con il F e r r a g ù dell'*Entrée* e che il nome della donna, V e r s e r i a — che arieggia il termine v e r s i e r a con cui si designa la f a t t u c c h i e r a, la m a l l i a r d a — abbia suggerito la trasfigurazione della bella compagna di Ferragunze nella mostruosa e feroce figura della madre di Ferraù. Se la mia ipotesi appare plausibile, l'episodio in questione dà la prova patente dell'uso che i romanzieri italiani di materia carolingia fanno dei romanzi in prosa di materia brettone.

e) *Gli episodi delle armi incantate di Serpentino e dello scudio incantato del Veglio della montagna.*

Nella *Spagna*, al cantare XXVIII, Isolieri di Pamplona, Re Saraceno convertito, a Carlo che lo ha interrogato dichiara che Serpentino, il quale s'era avanzato a sfidare, facendo sonare il suo corno, i guerrieri cristiani

è sì naturale
che non ha in quest'oste un altrettale.
L'arme che ha indosse, *son tutte incantate*
che nessun ferro non le può tagliare.....

Il motivo non ha riscontro ne *Li Fatti di Spagna*: dove,

però, è raffigurato il Vegio della Montagna lo quale portava uno scudo in lo quale erano tre pietre scolpite e zaschaduno chavalierere che guardava in quelle tre pietre deveniva o stolto o mato Nei *Fatti* il motivo è ripreso quando si racconta la battaglia di Roncisvalle.

Non occorre spendere parole per mostrare che le *arme tutte incantate* di Serpentino, e le pietre dello scudo del Vecchio della montagna *fatte per incantamento* sono moduli propri e consueti della «materia di Bretagna», trasferiti, dunque, dai narratori italiani alla materia carolingia. Piuttosto importa rilevare l'importanza dell'intrusione di moduli bretttoni proprio nel tema più solenne e augusto dell'epopea carolingia, nell'episodio della battaglia di Roncisvalle: perchè questa intrusione rivela come ormai, nel secolo XIV, in Italia la contaminazione delle due materie sia profonda e saldissima.

f) *I prodigi che segnalano il tradimento di Gano; l'amore per Gano di Braydamonte moglie di Marsilio.*

Di tono assolutamente brettone è, nella *Spagna*, la rappresentazione dei prodigi con cui Dio rende manifesto il tristo disegno del tradimento di Gano. Giunto Gano in presenza di Marsilio, è posto a sedere insieme con l'emiro su « una sedia d'oro di gran valore »; e Dio, allora

dimostrò il suo potere,
che quella sedia si vide fiaccare
e Gano e il re caddon di botto a terra.

Entrati, poi, i due col loro seguito in un meraviglioso giardino, in cui era una mirabile fonte, adornata intorno di cento pomi e cinta da un bellissimo prato; e avendo Gano giurato il patto del tradimento,

.....Gesù pel tradimento sperto
volle mostrar miracolo compiuto,
che quella fonte, d'acqua tanto chiara,
diventò rossa come sangue e amara.
E li albor del giardino si seccaro.....

Degli stessi prodigi, e più diffusamente, parlano i *Fatti*:

Oditi quatro miracholli che dimostrò Cristo per lo grande tradimento. Lo primo fu che una grande petra, la quale era soto lo pino, se traversò, e fe' tanto remore che pariva una seyta che desendesse de l'ayro in terra.Lo secondo miracollo fu che lo pino se fendè per mezo e sechò. Lo terzo fu che la fontana sugò tuta, per modo che non ge romaxe dentro gozo d'acqua. Lo quarto fu che l'erba del pratose sechò e devene como feno..... » (Cap. XLVII, p. 110).

Come si vede, nell'espressione del romanziere italiano, i vaghi incantamenti e le fasciose meraviglie dei racconti di Bretagna son ridotte a formule fredde e meccaniche, elencate in un arido catalogo, di « fenomeni » precisi e concreti. Ma che le fonti, comunque immiserite e degradate, siano i racconti brettoni, non v'ha dubbio.

Nei *Fatti*, poi, in ordine all'ambascerie di Gano, è introdotto l'episodio dell'amore di Braydamonta, donna di Marsilio, per Gano, che non ha riscontro nella *Spagna*; e ripete evidentemente, il tema, frequentissimo nei romanzi arturiani, delle dame che subitamente si innamorano del cavaliere straniero.

Nella *Spagna*, la reina Branda, donna di Marsilio, dona a Gano una bella borsa contenente cinque pietre preziose, perchè il traditore ne faccia dono a sua moglie. Nei *Fatti*, l'episodio è completamente trasfigurato:

Intanto Braydamonte..... dessende zoxo del pallatio, e pyò Gayno per la mane..... condusse Gayno in lo pallatio in una bella zambra, e disse: « Ay, zentil chavalere, yo sonto prexa del vostro amore, perchè me parife nobelle e de grande afare ».

E presto Braydamonte prisse a baxsare Gayno, e Gayno allora vene pyù vermeggio che sangue de drago, digando pur Braydamonte: « Ay, nobelle chavalere, per vuy vedo che posso romagnire regina, e per vuy posso essere deschazada del myo regname. Io ve prego che non deiate amare altruy pyù de como altruy ama vuy. Non vedite bene che K. ve manda per farve morire ? Yo ve prego che per myo amore fate quello ve divixsarà Marsilio e'l re Blanzardino. E yo sarò sempre vostra dama e amicha, e poriti sempre avantarve della pyù bella dama che sia al mondo ». Gayno vedando la dama cotanto bella, presto fo prexo del suo amore, e disse: « Yo voglio fare tuto quello ve sia a grado ». Allora Braydamonte lo baxò una altra volta rendendo mille mercede, e pyollo per la mane, tuta via dessendendo del pallatio (p. 108).

Così per amore di Braydamante Gano tradisce: e il tragico motivo centrale della *Chanson de Roland* perde tutto il suo senso vero e profondo e viene svisato completamente e chiuso in una formula tipicamente arturiana.

g) *L'amore di Gaydamonte, figlia di Marsilio, per Rolando*

Analogo a questo degli amori di Braydamonte e Gano, è, nei *Fatti*, l'episodio dell'amore di Gaydamonte, figlia di Marsilio, per Rolando: e occorre appena accennare che entra nel quadro consueto dei romanzi cavallereschi il tema dell'innamoramento di una pulzella per un cavaliere straniero o ignoto (e basti ricordare, nel *Lancelot-Graal*, l'amore della figlia del Re Pescatore con Lancillotto: amore da cui nasce Galaad); piuttosto, importa ricordare che il tema compare anche in un tardo romanzo carolingio, nel *Mainet* (rifatto nel *Carleto* del codice marciano fr. XIII), dove si narra degli amori del giovane Carlo, esule nella Spagna, con Galienne, figlia dell'emiro Galaffre. Ed è pur questo un valido esempio dell'inserzione — nella narrativa, anche francese, del XIII secolo — di temi « bretoni » nella materia carolingia.

Si racconta, dunque, nei *Fatti*, che Rolando, avendo condotto al campo cristiano di Pamplona Desiderio coi suoi Lombardi e avendolo fatto ritirare su una costa oltre Pamplona, autorizzandolo a uccidere Franceschi o Alemanni che venissero a molestarlo, (è evidente la derivazione di questo racconto dalla *Prise de Pamplune*), ottiene l'ingresso in Pamplona, va alla rocca ove Malzarise è assediato e ne ottiene la resa e fa battezzare, da Turpino, Malzarise e Isolere; quindi per vendicare Algirosa di Bretagna, siniscalco di Carlo, va di notte, solo, al ponte presso Lucerna cavalcando Bucifolax che gli aveva dato la figlia del soldano di Persia; è investito tempestosamente da innumerevoli saraceni che lo circondano e gli uccidono il cavallo sotto. E continua:

.....quando Rolando vite che lo era circondato fra quella zente, prende Dorindarna e missella per la punta in terra, e cominzosse a passare in suo corre grande ira, vedando ch'el non poteva compiere sova voluntade. Ora è passato l'ora de nona; el conte Rolando à grande fame, e la figlia di Marsillio, vedando el conte in tanto furore, e che lo era sì bello chavalere, e habiando intexo che l'era de tanta forza, se prexe a innamorare de luy, e diceva: « A. deo Machone, te pyaxesse che Rolando fosse myo marito e che lo credesse in li nostri dei ! » E grande pietanza à la donzella del chavalere, e prexe soto lo mantello uno vasello de vino e de altre vivande da manzare, e metesse per la grande pressa: tanto avanti se mete la donzella, che l'arivò a Rolando, e dici: « Ben staga el conte chavalere, la flore de tuti li chavalieri del mondo ! Io son figlia de Marsilio e ve azio portato da manzare; io te prego che tu ne prendi a tova voluntade ». Respoxe Rolando: « Questo non farò miga !..... » (cap. XLV, p. 100).

Rifiutato il cibo, Rolando invita Gaydamonte a dargli la

prova dell'amore che gli dimostra, inviando a Carlo un messaggio per chiedere soccorsi; e allora

subitamente se partisse la donzella da Rolando e quando Marsilio vite che la figlia aveva parlato a Rolando, disse: « Ditime, bella figlia, que aviti dito al Conte Rolando ? ». Respoxe la figlia: « Yo azo pregato el conte Rolando ch'el deza credere in li nostri dei e deza fare partire K. dal terreno de Spagnya, che vuy ge dariti molto oro e argento, e che ge dariti parte del vostro regname. Anchora non me feze alchuno moto el Conte, come el fosse stulto e mato ».

Allora partisse la donzella e andò al suo paviglione e apella uno suo donzello molto secrete, e dici: « Vatene a K., dilli da mya parte ch'ela deza dare secorso al Conte Rolando, e che s'el demora più d'un hora ello sarà morto overo prisonere ».

Nulla meglio di questi interventi femminili, motivati da amore, nel gran dramma delle battaglie e dei tradimenti, serve a documentare l'applicazione, nei romanzi italiani, dei moduli brettoni alla tradizionale materia carolingia.

h) *Gli amori di Oliviero e della figlia del re del Portogallo*

Nei *Fatti* — e non nella *Spagna* — ha luogo un episodio la cui fonte è, senza dubbio, nella canzone di gesta del *Pèlerinage Charle-Magne*: dove si narra che Carlo e i Paladini, giunti da Gerusalemme a Costantinopoli, sono accolti dall'imperatore; e una notte passano il tempo a g a b e r, a vantarsi di essere capaci di imprese sovrumane. In particolare, si vanta Ulivieri di poter « usare » quindici volte, in una notte, con la figlia dell'imperatore, Jacqueline. Il *Pèlerinage*, appunto, è documento dell'affermarsi, nella materia epica, dei toni c o m i c i, del gusto e dei modi della letteratura giullaresca. Il tema del *Pèlerinage* è ripreso dai *Fatti*, essendo, tuttavia, la scena trasferita da Costantinopoli al Portogallo. La scena dei g a b b i è identica. Dopo che Rolando si è vantato di poter far cadere gli uccelli dell'aria suonando il suo corno, Olivieri dice: « Se yo tenesse la fillia del re di Portogallo in mia baylhia in questa notte, yo usereve con ley XV volte. E questo voyo approvare: se yo non complisse lo myo vanto, voyo che me sia taiata la testa ». E il re lo prende in parola: e chiamata a sè la figlia, le dà un cordone di seta, invitandola a farvi un nodo per ogni volta che Oliveri p r e n d e r à g i o i a d i l e i. Venuta la notte,

.....La donzela se misse in leto, e lo re fè' domandare Olivere. Allora Oli-

vere se caza Altaclara soto lo mantello, e intra in la zambra..... Allora la donzella disse a Olivero: « ay, chavalere, non abiate pagura de vostra persona: per signalle che yo debia fare in la zentura, non perderiti la testa, perchè yo ne fazo tanti quanti ne volliti..... » (cap. LI, p. 128).

E così, mantiene il racconto, nei *Fatti*, il tono plaisant, lascivo, sostanzialmente novellistico o comico che ha nel *Pèlerinage*; ma, poi, alcuni svolgimenti ci conducono fuori della narrativa giullaresca e ci riportano nell'atmosfera e nel tono del romanzo. E basterà ricordare la scena del congedo di Olivero dalla donzella.

Più ancora al tono del romanzo e, concretamente, al motivo della generazione di Galaad del Lancelot-Graal ci porta il tema del ricordo acuto, che nel punto di sua morte entra nello spirito di Oliviero, del figlio che ha generato e non ha mai veduto e ardentemente desiderato di conoscere: ed è, si badi, motivo che il romanziere propone prima di raccontare la novella procace del gabbo; la quale, appunto, è narrata solo per chiarire e piegare quel motivo, improvvisamente, inaspettatamente accennato. Nella battaglia di Roncisvalle è Oliviero mortalmente ferito; e vuole ritirarsi in luogo appartato; il suo scudiere, piangendo, lo conduce a un monticello sotto un pino; l'eroe scende da cavallo e si pone a giacere per terra; e lo scudiero gli pone lo scudo sotto il capo, e si mette in guardia, perchè nessuno possa offendere il cavaliere morente. Allora

.....demorando cossi Olivero, recordasse de uno so fiollo lo quale aveva avuto della fillia del re de Portogallo, pregando Christo li donasse tanta gratia ch'el potesse vedere quello so fiollo avante la morte sova..... (Cap. L, pp. 124-125).

Il figlio di Oliviero, Galeant, che dalla madre era stato mandato con 300 cavalieri al soccorso dei Cristiani, è alla battaglia di Roncisvalle e fieramente combatte, cercando il padre; e Rolando gli indica il poggio dove giace Oliviero morente. Allora

.....Galeant speronò lo so bono cavallo, e cavalcha verso lo montexello... E llo scudere de Olivero, lo qualle faxeva la guarda dixè: « Que domandate, chavalere?... » Respose Galleant: «domando Olivero myo padre... »E Olivero lo quale stava in grande pena, quando intexè la voxe del chavalere, levosse alquanto la testa e metesse a sedere, digando:

« Qui domandate vuy, chavalere? Io sono Olivero. » Allora subito Galleant desmontò da cavallo, e metesse in senogione avante a suo padre, digando: « Nobel chavalere, yo sonto vostro fiollo, e mya madre si è la filia del Re de Porto-

gallo ». Allora dixè Olivere: « Mostrame lo vostro brando ». E Galleant prixe lo brando e mostrollo a Olivere e Olivere cognove che Galleant era suo fiollo, e baxoge lo vizo e dege la sova benedictione... (Cap. III, p. 131).

Questi i motivi indubbiamente « brettoni » della *Spagna* e dei *Li fatti*; e sono abbastanza copiosi e importanti per servire a dare testimonianza che i narratori italiani del secolo XIV, pur restando fedeli ai personaggi e alla materia carolingia, sentono vivissima la suggestione dei romanzi in prosa che elaborano la materia di Bretagna; dei romanzi in prosa, specialmente, ch'ebbero larga divulgazione in Italia nel secolo XIII; in prevalenza quelli che furono tradotti in toscano o in venetto (il *Tristano* in prosa, principalmente); ma anche i romanzi franco italiani, il *Méliadus* o il *Palamedés*.

Ma l'influenza della narrativa romanzesca arturiana sui romanzi e poemi carolingi italiani del XIV secolo apparirà anche maggiore ove si consideri non solo la presenza, in detti poemi e romanzi, dei temi evidentemente brettoni che abbiamo elencato; ma più il fatto che quella presenza determina toni e andamenti nuovi nella narrativa carolingia italiana: determina, anzi, un radicale rinnovamento dello spirito e del sentimento da cui quella narrativa è ammirata.

ANTONIO VISCARDI

³ *L'Entrée d'Espagne* fu pubblicata da A. Thomas per la Société des anciens textes, Parigi 1913, 2 voll.; nell'introduzione è luminosamente chiarito il significato dell'innovazione attuata dal poeta franco italiano (Pref. XLIII sgg.).

E si veda anche A. Viscardi, *Letteratura franco italiana*, Modena, 1941 (Testi e manuali dell'Istituto di Fil. Rom. dell'Univer. di Roma, n. 21) pp. 26-34 e 80-86.

UMANESIMO CLASSICO E UMANESIMO CAVALLERESCO ITALIANO

“**U**manesimo” non è parola univoca. Svalutazioni e rivalutazioni, ampliamenti e restrizioni di significato, opinioni diverse e talora opposte vi trovano ormai un comune punto d'incontro soltanto nel concetto di « umanità », che esso implica: un'umanità vastamente e vagamente intesa, seppur nel suo senso migliore. E anche qui si giunge alle caratterizzazioni più estreme: c'è chi parla di un'umanità che assorbe e quasi annulla l'uomo (cioè l'individuo), chi di un'umanità che invece si rivolge all'affinamento e quasi al culto di esso; per taluni l'umano esige, a completamento e coronamento di sé, il sovrumano, per altri lo trascura o lo esclude.

Facciamo subito qualche esempio. Nel suo libro su *L'humanisme integral* Jacques Maritain afferma: nulla c'è che l'uomo tanto desidera quanto la vita eroica, e tuttavia nulla di meno ordinario che l'eroismo; eppure chiedere all'uomo semplicemente ciò che è umano è tradirlo e volere la sua infelicità, secondo Aristotele, perchè lo spirito è chiamato a vita più che umana. Di qui una doppia maniera d'intendere e definire l'umanesimo, che comunque però non può prescindere dalla subordinazione al sovrumano né abiurare la trascendenza ¹. Un altro studioso francese, Charles Boyer, dopo aver constatato che gli umaneshimi sono tanti quante le concezioni che si hanno dell'uomo, così sintetizza il suo pensiero al riguardo: « L'umanesimo in genere consiste nel riconoscere e nel promuovere i valori propriamente umani. Esso presenta un lato teoretico e speculativo in quanto giustifica un determinato grado di stima dell'essere umano, e prende un aspetto pratico e dinamico in quanto cerca di esercitare, di sviluppare, di coronare le risorse dell'uomo ». Per ciò che concerne i problemi di questo mondo, distingue due umaneshimi: uno di « qualità », la cui soluzione « sta nel suscitare una *élite* che manterrà nell'ordine le masse

¹ J. MARITAIN, *L'humanisme integral*, nouvelle édition, Paris 1947, pp. 9-10.

più o meno barbare ed abbellirà la faccia di questa terra », e uno socialcomunista, « tutto rivolto al numero, alla quantità, alle masse ». E mentre il primo « attendeva alla riuscita di rare individualità, la cui armoniosa attività farebbe derivare al resto degli uomini le soddisfazioni terrene di cui essi sono capaci », il secondo « non pensa che a un risultato collettivo, per il quale sacrifica anche le più ricche personalità »². Al tipo « individualista » si riconnette essenzialmente il Renaudet quando definisce l'umanesimo « une éthique de la noblesse humaine » il cui carattere essenziale è « l'effort de l'individu pour développer en lui-même, au moyen d'une discipline stricte et méthodique, toutes les puissances humaines, pour ne rien laisser perdre de ce qui grandit l'être humain et le magnifie »³. Chi volesse citare ancora un paio d'esempi significativi nella loro eterogeneità potrebbe ricordare da un lato il « nuovo umanesimo », cui ha dato luogo lo studio dei popoli primitivi, paragonabile, secondo il Frazer, alla rivelazione che fu per gli antichi umanisti la scoperta delle antiche letterature, e non meno arduo e fruttuoso dello studio dei polverosi manoscritti del passato⁴, dall'altro l'« umanesimo del lavoro » che discorsi di autorità politiche e articoli giornalistici vedono oggi affiancarsi degnamente a quello della cultura, « componendo un'armonia e creando una collaborazione veramente nuove e moderne »⁵.

Esempi, ripeto: che non gioverebbe moltiplicare, seguendo (o inseguendo) una vasta bibliografia in continuo incremento

² CH. BOYER, *Cristianesimo e umanesimo*, in *Umanesimo e mondo cristiano*, Roma 1951, pp. 10-12.

³ A. RENAUDET, *Dante humaniste*, Paris 1952, p. 17.

⁴ G. COCCHIARA, *Storia del folklore in Europa*, Torino 1952, p. 33. La prima parte del volume s'intitola *Alle fonti di un nuovo umanesimo: lo studio dei popoli*.

⁵ M. PIGLI, *Sta sorgendo dalla terra un nuovo umanesimo del lavoro*, nel *Messaggero* del 7 dicembre 1954. Vi si parla dell'Istituto tecnico di viticoltura ed enologia di Conegliano Veneto e di quello professionale agricolo di Castelfranco Emilia. Su un piano generale e speculativo il problema dell'umanesimo del lavoro, è invece discusso dal Ciardo, il quale fa presente, riprendendo in parte il pensiero dell'Antoni, come contro una visione e un'interpretazione della vita e della natura umana identificantesi col materialismo storico e colla teoria che dà un valore puramente strumentale alla energia della volontà, insorga oggi « la fede nella libertà dell'uomo, nella sua capacità etica, in quel libero arbitrio che Erasmo aveva opposto, in nome della *humanitas christiana*, a Lutero: quella fede umanistica e giusnaturalistica che si è tradotta negli ideali della democrazia e del liberalismo ». Da ciò nasce, nel campo del lavoro, l'idea e l'esigenza di una operosità come dovere morale e come valore in sé in senso veramente umanistico (N. CIARDO, *Umanesimo del lavoro*, in *Nuova Rivista Storica*, XXXIX, 1955, p. 113).

e affrontando poi, a scanso di una confusione che minaccia di diventare babelica, una certosina fatica di distinzione, classificazione, esegesi talora sottilmente concettuale, talaltra aridamente lessicale. Tuttavia un primo importante passo verso la chiarificazione si fa notando che anche chi parla, come nei casi trascelti, di un umanesimo teorico, o generico, o assai diverso dalla comune accezione, non trascura poi, per lo più, di riferirsi a periodi storici, a fatti o a personaggi determinati, attraverso i quali il suo pensiero perde la propria astrattezza e diviene istruttivo termine di paragone nei riguardi del concetto di umanesimo qual'è solitamente inteso. Di qui elementi di discussione, di integrazione, di approfondimento assai utili al progresso critico.

Così ad esempio (siamo sempre nel campo degli esempi) il Maritain si chiede se nei diversi cicli di cultura l'umanesimo non si presenti in opposizione all'eroismo e sia compatibile con esso e coi movimenti creatori, ascendenti, veramente organici della cultura stessa soltanto quando si trovi « engagé dans un dynamisme historique où il demeure incoscient de soi et caché à lui-même, et où la douleur même ferme les yeux sur soi et se supporte en ignorance, l'homme s'ignorant alors pour se sacrifier à quelque chose de plus grand de lui ». Per conseguenza l'umanesimo potrebbe svilupparsi, conoscersi, definire le proprie istanze solo nei momenti di dissipazione d'energia, di dissociazione e di discesa, quando la cultura diventa civilizzazione e il dolore, aprendo gli occhi su sé stesso, non si sopporta più. In tal senso la decadenza sarebbe proprio un fenomeno umanistico: declino, allora, dell'eroico rispetto all'umano, ripresa dell'umano sull'eroico, rifiuto del sovrumano ⁶.

D'altro canto l'« éthique de la noblesse humaine » di cui parla il Renaudet è tutta intesa e illustrata attraverso l'opera di Dante (*Dante et l'humanisme* è il titolo del libro), nella quale si realizza quella assimilazione della cultura grecolatina da parte del cristianesimo che anche il critico francese qualifica come « umanesimo cristiano » (un esempio del tutto diverso potremo additarne in Erasmo), e di cui egli vede il trionfo nella rinascenza carolingia e in quella del sec. XII e un temporaneo declino nel sec. XIII ⁷. Infine il « nuovo umanesimo »

⁶ MARITAIN, *op. cit.*, p. 11.

⁷ RENAUDET, *op. cit.*, p. 22-23. Il Renaudet si ricollega in ciò alle idee espresse nel vol. I (*Il secolo senza Roma*, Bologna 1952), della *Storia dell'umane-*

che « aggiunge allo studio del mondo classico lo studio dei popoli e delle civiltà lontane » è alimentato, in Europa, dalla scoperta dell'America ⁸, così come l'« umanesimo del lavoro » di cui oggi si parla è giustificato da particolari condizioni di vita e di civiltà a cui l'uomo che non voglia divenire schiavo della propria attività materiale e delle proprie macchine cerca di dare il sigillo e il significato della sua *humanitas* ⁹.

Cicli di cultura, dunque, e personaggi e avvenimenti, da cui i vari umanesimi traggono la loro essenza e la loro impronta particolare. Ma bisognerà pur giungere ad una certa unità di concetti; e per farlo (cioè per compiere un altro passo avanti verso la chiarificazione) a noi sembra opportuno che, evitando di fissarsi in maniera troppo esclusiva su personaggi e avvenimenti singoli, si abbia piuttosto l'occhio ai cicli di cultura che li comprendono: sono essi, a nostro avviso, che, limitati nel tempo e nello spazio, definiti in certi loro caratteri essenziali, meritano — quando la meritano — la qualifica di umanistici o rinascimentali. In quest'ambito riteniamo giustificabile parlare di umanesimo o rinascimento ottoniano o carolino o romanzo o cristiano o sociale, e ci sembra eccessiva la posizione polemica del Russo contro i vari umanesimi o rinascimenti proposti, quando essi rispondono davvero a cicli di cultura cui possa fondatamente attribuirsi tal nome. Non vediamo nessuno « smarrimento storico » a contrapporre la latinità italiana alla francese e alla fiamminga quando ciò serva, allo storico e al filologo, a chiaramente definire e differenziare ¹⁰. Da tal punto di

simo di G. TOFFANIN. A proposito di umanesimo cristiano, il Renaudet nota che si può anche parlare, con H. BRÉMOND, di un « humanisme dévot », in cui confluiscono due ottimismo, quello della Rinascenza e quello dei mistici. Per l'umanesimo cristiano in generale basti qui rinviare al cap. su *La letteratura religiosa*, in G. GETTO, *Letteratura e critica nel tempo*, Milano 1954, pp. 1-129.

⁸ COCCHIARA, *op. cit.*, p. 33. Si ricerca l'uomo primitivo, non più collegato all'idea della colpa originaria, « tra le foreste lontane dell'America dove il duro dominio europeo non spegne il fondamentale carattere di colui che verrà, ormai, considerato come il rappresentante della Natura e che sarà chiamato, di volta in volta, primitivo, barbaro, selvaggio ». In maniera più letteraria e meno consapevole anche i Romantici saranno partecipi di questo umanesimo.

⁹ Prendendo lo spunto da Leonardo, ma riferendosi poi anche ai nostri tempi, il Flora parla di « umanesimo della macchina », « umanesimo della tecnica » (F. FLORA, *Orfismo della parola*, Bologna 1953, pp. 96-104).

¹⁰ L. RUSSO, *Umanesimo, Rinascimento, Controriforma e la storiografia contemporanea*, in *Problemi di metodo critico*, Bari 1950 (ma il saggio è del 1939), pp. 144-45. Sulla liceità della distinzione tra vari umanesimi o rinascimenti vedi

vista riteniamo che la rassegna del Flora sulle varie specie di umanesimo e modi d'intenderlo, utile quando resti nelle definizioni generiche o atemporali (umanesimo scolastico, religioso, sociale, ecc.), pecchi invece di eccessivo frammentarismo quando si puntualizza in riferimenti storici (« Rinascimento è sorgere di letterature romanze, è racconto di Marco Polo, colloquio tra Stazio e Virgilio in Paradiso, è petrarchesco « lego non ut eloquentior aut argutior, sed ut melior fiam ») ¹¹.

Ma continuando nella nostra opera di valutazione e di chiarificazione dal generale al particolare, giungiamo oramai alla radice di ogni processo amplificativo o restrittivo. « Umanesimo », « Rinascimento » (o « Rinascita », « Rinascenza ») son vocaboli con una loro storia — qui non importa ripercorrerla — che, come la storia di ogni vocabolo, registra oscillazioni e varietà d'uso, attraverso cui il significato-base può esser stato talora anche forzato o falsato, o asservito persino a scopi opportunistici. Tutto ciò non ci meraviglia, tanto più trattandosi di vocaboli ricchi di un contenuto ideale e di una carica emotiva sempre efficaci. Ma il significato-base resta. Resta l'impulso primo per cui dalla coscienza dei parlanti di un determinato momento storico è nata la parola — e con essa l'idea — atta a designare un moto di rinnovamento morale, un senso di stretta aderenza — quasi di identificazione — tra lo spirito umano e certi suoi particolari mezzi di espressione nei quali esso rispecchia, arricchisce ed affina le proprie migliori qualità.

Questa volta dunque il collegamento a un determinato ciclo di cultura si risolve pure in un istruttivo « ritorno alle fonti », dalle quali sarà opportuno non staccarci più. Ma la strada da percorrere è ancor lunga. Quali i limiti cronologici di

da ultimo, oltre l'op. cit. del RENAUDET, i saggi di P. LEHMANN e A. MONTEVERDI (e relativa discussione), sul *Problema del rinascimento carolino*, nel vol. I *Problemi della civiltà carolina*, Spoleto 1954, pp. 309-77. Di un rinascimento (e specificatamente francese) nega possa parlarsi N. SCIVOLETTO, *Spiritualità medievale e tradizione scolastica nel secolo XII in Francia*, Napoli 1954. Recenti e qualificate impostazioni del tema umanistico in senso europeo (ma da punti di vista e con limiti cronologici diversi) si hanno in P. RENUCCI, *L'aventure de l'humanisme européen au moyen-âge (IV-XIV siècle)*, Paris 1953, nel bel numero speciale di *Les Beaux-Arts* dedicato a *L'Europe humaniste* (Bruxelles, 15 dicembre 1954) con la collaborazione di vari specialisti e in M. P. GILMORE, *Le morade de l'humanisme, 1453-1517*, Parigi 1955.

¹¹ F. FLORA, *Umanesimo*, in *Litterature Moderne*, I, 1950, pp. 22-23; cfr. *Orfismo* cit., pp. 89-92.

quel ciclo ? Quali i caratteri peculiari, distintivi di quella cultura ? In che senso gli uomini del tempo intesero parlare di umanesimo e rinascimento, e sino a che punto giunsero a realizzare le aspirazioni e i programmi impliciti in tali parole ? Domande cui non sempre può risponderci con facilità e precisione. Qui ci limitiamo a quanto ha maggiore attinenza col nostro assunto.

Un primo appiglio a partizioni cronologiche ce lo offrono i termini stessi di « umanesimo » e « rinascimento ». Si sarà notato che sin qui noi li abbiamo usati senza discriminazione; e specie quando accada al di fuori dei cicli di cultura cui essi in origine appartengono, ciò può costituire indubbiamente un arbitrio. Ma anche quando si rimanga — come noi intendiamo rimanere — entro il periodo storico che costituì la prima loro ragion d'essere, non contesteremo a nessuno il giusto diritto di differenziare più o meno nettamente l'uno dall'altro. Certo, respingeremo col Russo, come troppo superficiale ed estrinseca, la distinzione del Voigt tra l'umanesimo età filologica e il rinascimento età creativa. Ma se nulla ci vieta di sottoscrivere le parole dello studioso italiano per cui « l'Umanesimo vero matura nel secolo XV (s'inizia col Petrarca e si disperde e universalizza con la morte del Magnifico) », mentre il Rinascimento ha cronologicamente il suo centro nell'età di Leone X (entusiasmo per l'arte-creazione contro l'arte-imitazione) ¹², nulla ci fa ritenere inaccettabile la tripartizione proposta dal Garin, che sotto l'unica qualifica di « umanesimo » abbraccia: a) età di preparazione, estendentesi dall'annunzio di Cola di Rienzo a tutta l'opera petrarchesca (crisi della Scolastica e rinnovato interesse per l'antichità); b) età che va dall'opera del Salutati all'attività del gruppo di Lorenzo de' Medici, in cui si coltivano con particolare calore gli *studia humanitatis* e si aspira alla formazione dell'uomo integrale; c) età che sposta i suoi interessi dal mondo umano a quello della natura, durante la quale tramonta il mito antico e si alimenta la polemica contro il grammatico e il pedante. Lo scisma religioso stacca, nella comunità occidentale, i paesi protestanti da quelli cattolici. Del resto anche il Russo ha una sua tripartizione da proporre, in cui si parla soltanto di umanesimo: a) umanesimo filologico-psicologico (età di Cola di Rienzo e Lorenzo il Magnifico); b) artisti-

¹² Russo, *art. cit.*, pp. 48 e 50.

co-etico (età di Leone X e Paolo III); c) catechistico-filosofico (età del Concilio tridentino) ¹³. Contradizioni? No certo, bensì punti di vista diversi dei vari studiosi e magari di uno stesso studioso, secondo l'importanza o la preminenza accordata all'uno o all'altro dei due fenomeni culturali interdipendenti e concomitanti. Valga come controprova la frase del Bosco che ai due estremi dell'arco *rinascimentale* pone il Petrarca e il Tasso ¹⁴.

Per nostro conto preferiamo parlare unicamente di umanesimo. Ciò implica, specie riguardo alla fioritura dei romanzi cavallereschi, il concetto di una loro coerenza di svolgimento e una loro particolare valutazione culturale e morale che verrà chiarendosi nel corso del lavoro. Quanto all'estensione cronologica, possiamo affermare che l'umanesimo cavalleresco italiano si svolge parallelamente al classico; ma mentre come termine *ad quem* accettiamo il Tasso (ossia la Controriforma), il termine *a quo* va spostato per noi a circa un secolo prima del Petrarca, cioè alla fioritura duecentesca dei poemi francoveneti. Del resto c'è pure chi parla, rifacendosi anche più indietro (per es. Rossi, Bertoni) di un « rinascimento romanico » che sboccia alla comparsa del volgare italiano come lingua che si oppone al latino e lo sostituisce. Anche il francoveneto è una lingua romanica.

Ma ogni partizione di date è pure — lo dimostra la nostra breve rassegna — distinzione di spiriti e di forme, di individui e programmi. Partizioni e distinzioni potrebbero farsi ancor più minute e sottili, col pericolo di disperdersi, come talora è accaduto, in un eccessivo frammentarismo. Noi cercheremo di evitarlo; e a tale scopo diremo subito che a nostro avviso — come per il Flora e per il Garin — lo studio, il culto, l'imitazione delle *humanae litterae* (vale a dire della letteratura latina) fu e resta un fenomeno fondamentale dell'umanesimo, anzi una delle direttrici essenziali del suo programma, nella duplice convinzione, scrive il Garin, che un fatto culturale, le

¹³ E. GARIN, *Umanesimo e Rinascimento*, in *Questioni e correnti di storia letteraria* a cura di A. Momigliano, Milano 1949, p. 393 (e per il concetto « unitario » dell'umanesimo cfr. anche il libro dello stesso GARIN, *L'umanesimo italiano*, Bari, 1952, che reca l'istruttivo sottotitolo *Filosofia e vita civile nel rinascimento*); RUSSO, *art. cit.*, p. 153.

¹⁴ Il Petrarca e il Tasso sarebbero però, secondo il Bosco, fuori di quell'arco. Si veda la sua relazione sulla letteratura del rinascimento, in *Il Rinascimento. Significato e limiti* (*Atti del III Congresso internazionale del Rinascimento*, Firenze 1952), p. 59.

humanae litterae, potesse riplasmare e dominare la vita dell'uomo, e che esse andassero ricercate, risuscitate, rivissute negli autori classici, saltando a piè pari il barbarico medioevo¹⁵. Per tale motivo l'umanesimo di cui andiamo scorrendo merita, secondo noi, l'attributo di « classico »; nè vale a negarglielo l'opinione del Rossi, a detta del quale il rifiorire degli studi classici sarebbe un fatto secondario, e non il più appariscente, rispetto alla nascita e alla maturazione « d'un nuovo mondo spirituale che dall'energica e coerente virtù creativa sprigionatasi dopo il Mille in ogni campo dell'umana attività, fu portato allora sulla scena non pure italiana ma europea ». Nel nostro caso, infatti, tale opinione non può avere valore probativo, perchè condizionata e giustificata da un rinascimento verificatosi già « dopo il Mille », cioè quando gli studi classici non avevano certo, particolarmente in Italia, l'importanza che assunsero con l'umanesimo vero e proprio¹⁶. Ma tutto ciò si presta a più ampio discorso, che riprenderemo allorchè, consacrando un'indagine specifica agli aspetti linguistici dell'umanesimo cavalleresco, sarà necessario toccare, per ragioni di affinità o di contrasto, anche di quelli che il culto delle *humanae litterae* conferì all'umanesimo classico.

Il secondo punto del programma umanistico, quello per cui occorreva chiudere gli occhi sui secoli della barbarie medievale come non fossero mai esistiti, non può essere invece ritenuto valido dalla critica moderna, che vi rileva una profonda discrepanza tra la realtà storica e il modo col quale si credette d'interpretarla.

Il rinnovato interesse per gli studi classici — ripetiamo anche qui un pensiero del Garin — non fu l'espressione di un contrasto luce-tenebre (che pure operò come insegna rivoluzionaria per gli umanisti), bensì processo intimo della civiltà italiana, già nutrita di latinità. Questione, dunque, non di forme, ma di contenuti, non di quantità, ma di qualità, che se implica l'errore storico di una netta rottura, che non ci fu, si identifica pure con la retta coscienza storica di un mondo — il classico — che era necessario liberare da tutti i fraintendimenti e le falsificazioni medievali. Apprezziamo quindi tuttora, ad esempio, il libro del Burckhardt in quanto costituisce « la sin-

¹⁵ GARIN, *Uman. e Rinasc.* cit., pp. 349 e 351.

¹⁶ V. ROSSI, *Il Quattrocento*, Milano, 1933, p. 2.

tesi conclusiva, presentata in forma commossa, dei programmi, e quasi potrebbe dirsi, almeno in certi momenti, della propaganda di alcune tendenze del rinascimento italiano »; ricordiamoci però di interpretarlo non come un racconto storico, ma come un quadro in cui si è voluto accentuare lo stacco luce-tenebre, l'atteggiamento rivoluzionario, la scoperta di nuovi valori¹⁷. Del resto ci sembra che quel contrasto, quello stacco, non abbiano sempre, neppure nel pensiero degli umanisti, quel valore decisivo che è stato loro attribuito, se al salto sette volte secolare ritenuto necessario dal Bruni per ricongiungersi agli antichi possiamo porre accanto la posizione mediatrice del Petrarca, « velut in confinio duorum populorum constitutus, ac simul ante retroque prospiciens », secondo le sue stesse parole; e tutti sanno quanto ci sia ancora di medievale nelle sue opere, a cominciare dal diffusissimo *De remediis*¹⁸.

Comunque, agli studiosi contemporanei spetta il merito di aver riaperto con vigile senso critico la partita di dare e avere tra il medioevo e il rinascimento, e di aver mostrato che molti caratteri per i quali il secondo era sembrato opporsi al primo (individualismo, senso e gusto della vita mondana, senso della storia, eresia, stima e godimento dei beni terreni, e via dicendo), appaiono pure, vigorosi e corpulenti, nel medioevo. Anche nell'umanesimo classico va dunque rivelandosi quella logica continuità che è ancor più evidente nell'umanesimo cavalleresco; continuità che, s'intende, è al tempo stesso evoluzione, sviluppo verso nuove forme del vivere, del sentire, dell'agire. I due umanismi si svolgono contemporanei, ora mescolandosi e ora divergendo; e se sinora il nostro discorso è parso mirare soltanto al primo, in realtà non ha mai perduto di vista l'altro, come si vedrà man mano che riprenderemo e completeremo,

¹⁷ GARIN, *Introduzione* a J. BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, nuova ediz., Firenze 1952, p. XXII; per le altre idee dello stesso Garin sopra riportate, v. *Uman. e Rin.*, p. 356 e *L'uman. ital.*, p. 20.

¹⁸ Le parole del BRUNI si riferiscono allo studio del greco: « septingentis iam annis nemo per Italiam graecas litteras tenuit; atque tamen doctrinas omnes ab illis esse confitemur » (cit. dal GARIN, *L'uman. ital.*, p. 53). Sui dotti greci e la cultura greca in Italia sufficienti informazioni in N. FESTA, *Umanesimo*, Milano 1935, pp. 55-94. Quivi anche (p. 6) la frase del Petrarca e l'osservazione sul carattere medievale di talune sue opere. Ci sembrano tuttavia ancor valide molte delle riserve che relativamente all'influsso della letteratura greca sull'umanesimo italiano e francese avanzò il DE LOLLIS parlando di *Italia e Francia in marcia verso l'eroico*, in *La Cultura*, IV, 1924-25, pp. 160-69.

applicandoli a questo, gli spunti di valutazione e discussione che quello ci ha offerto. Si vedrà anche, speriamo, che l'umanesimo cavalleresco è, sotto certi aspetti, più poliedrico e completo del classico. Ideale e realtà si fondono anche in esso (per quel tanto che siffatta fusione era possibile allora) traducendo in atto quel « sogno della vita bella » che fu e resta tra le più caratteristiche aspirazioni del nostro rinascimento.

* * *

Perchè quel tipo di cultura e di civiltà che si esprime nei romanzi cavallereschi dai francoveneti al Tasso può esser definito umanistico? Non certo perchè aspiri a riflettere o a rivalutare o ad imitare il mondo classico. Cioè se lo imita, imita non le belle forme delle *litterae* latine — che talora neppure conosce — ma i contenuti astratti, rifoggiandoli e conformandoli a sè come aveva fatto il medioevo: Enea, Cesare, Pompeo, la guerra di Troia e via dicendo divengono soltanto pretesti di un travestimento letterario della realtà che non importava fissare nelle sue vere fattezze; appendici parassitiche, caso mai, dello autentico romanzo cavalleresco, che restano fuori della sua linea di sviluppo, e che hanno da noi (penso ai « cantàri ») vita forse non breve, ma episodica e conclusa. Eppure l'umanesimo cavalleresco implica come il classico (ricordiamo la già citata frase del Renaudet) una « éthique de la noblesse humaine » fatta di alte virtù, di strenuo valore, di mirabili opere; anch'esso « naît toujours d'une nostalgie qui dévra dominer sans l'éteindre pour vivre et s'épanouir: c'est, selon le cas, la hantise d'une grandeur, d'un ordre ou d'une grace qui regnèrent et ne se voient plus »¹⁹. È la nostalgia dei « cavalieri antichi », il desiderio, proprio come nell'umanesimo classico, che il presente s'adegui al passato nella pratica quotidiana, per dir così, della grandezza, dell'ordine, della grazia che regnarono un tempo: questo presente che, per nutrire simili aspirazioni, doveva pur aver qualcosa di comune, *mutatis mutandis*, con quel mondo, doveva pur nutrire i germi di quella reviviscenza (se non proprio rinascenza) cavalleresca. E gli storici son pronti a dimostrarcelo, ricordandoci i molteplici e stretti legami della cavalleria con la vita reale. Scorriamo, ad esempio, i capitoli centrali del famoso libro dello Huizinga (« L'idea di cavalle-

¹⁹ RENUCCI, *op. cit.*, p. 169.

ria » — « L'importanza politica e militare dell'ordine cavalleresco » — « Ordini e voti cavallereschi ») e non potremo dubitare della serietà dell'ideale cavalleresco. Ché se « il mondo dei nobili dà a tutto ciò che è gara cavalleresca un'importanza quale non viene attribuita neppure allo sport moderno » e sente l'appartenenza agli ordini cavallereschi (in cui si manifesta la tendenza all'unione degli ideali laici e monastici) come un forte e sacro legame, i romanzi d'avventura, che diffondono quegli ideali anche tra le classi meno elevate della società, non sono affatto un anacronismo, « come non lo è il romanzo a sensazione d'oggiorno: tutto ciò non è letteratura pura, ma, per dir così, arte applicata » ²⁰.

Tra le tante, due tipiche figure ci vengono alla mente quali incarnazioni, letterarie e reali ad un tempo, del perfetto cavaliere: quella del Boucicaut in Francia, vissuto in mezzo alle più agitate vicende politiche e alle più aspre lotte del suo tempo, eppur continuamente votato al culto delle nobili imprese cavalleresche, e quella del Cortigiano in Italia, balzante viva da un libro che deve giudicarsi, secondo il Cian, « documento storico di primissimo ordine », che « attesta e illustra luminosamente l'evoluzione della cavalleria medievale la quale, attecchita in scarsa misura, dicono, in Italia, in realtà differenziatasi, sin dalle origini, da quella d'oltre Alpi, nel clima italiano della Rinascita divenuta una nuova cavalleria, assume il carattere di una milizia civile, combattente all'insegna di Marte, ma anche di Apollo, di Venere e di tutte le Muse. Evoluzione, dico, e non affatto degenerazione o decadenza, come parve il De Sanctis » ²¹. Risalendo più indietro nel tempo, un altro critico di indiscussa

²⁰ J. HUIZINGA, *Autunno del Medioevo*, Firenze 1928, p. 99.

²¹ J. HUIZINGA, *op. cit.*, p. 101. Le parole del CIAN chiosano la testimonianza del Sansovino, secondo la quale Carlo V « si diletta di leggere tre libri solamente, fatti tradurre nella propria lingua: il *Cortigiano* per l'istituzione della vita civile, il *Principe* e i *Discorsi* per le cose di stato, le opere di Polibio per l'ordine della milizia ». Le riporta e le critica A. GRAMSCI, *Il Risorgimento*, Torino 1949, p. 38, che definisce il *Cortigiano* « un tentativo di organizzare una aristocrazia intorno al « Principe » e di differenziarla dalla morale borghese trionfante »; e che « questa cavalleria fosse superficiale », gli sembra « dimostrato dall'*Orlando Furioso*, che precede il *Don Chisciotte* e lo prepara ». Ma a negare il valore storico e realistico del *Cortigiano* (una realtà che ha di mira, come in tutti i libri di « buone maniere », la perfezione ideale), non basta certo rilevare che esso fu pensato e scritto per la classe aristocratica. E se mai, proprio il *Cortigiano* conferma, per quella classe, la serietà dell'ideale cavalleresco cantato dall'Ariosto come i *cantàri* lo confermano per le classi meno elevate. Vedi, del resto, quanto scriviamo in proposito più avanti.

autorità, il Rajna, assicura che « i racconti dei romanzi [cavallereschi] non furono per l'Italia un mero passatempo. Riuscirono a diventar parte della nostra vita, a congiungersi inseparabilmente con elementi locali, talora fecondandoli, tal'altra rimanendone essi stessi fecondati. È un aspetto delle vicende del romanzo in Italia che fino ad ora s'era sconosciuto, perché aveva avuto il torto di non apparire abbastanza ». E uno storico, il Tamassia, ci ricorda che « sul declinare della feudalità, tutto codesto mondo cavalleresco, ravvivato dall'epopea francese così diffusa in Italia, riaccende le idealità della vita in un popolo dedito al lavoro, all'attività commerciale, ma divorato da odi implacabili. I popolani, i discendenti dei servi della gleba, danno ai loro figli i nomi dei leggendari eroi; i grandi, nelle loro sanguinose discordie, rinnovano la schiera dei paladini »²². Contrasto, dunque, anche qui, ma non incompatibilità: o piuttosto aspetti diversi di una stessa realtà quotidiana nella quale vivono e della quale si alimentano, in misura e in maniera diversa, tanto i nobili che il popolo. Ci spieghiamo così perchè il De Lollis, riferendosi all'Ariosto, abbia potuto scrivere che la letteratura romanzesco - cavalleresca era « la sola che rispecchiasse la vita moderna com'era stata foggata dal cristianesimo e dal feudalesimo », e perchè il Sapegno abbia attribuito ai « cantari » popolari (il cui contenuto, come è noto, deriva direttamente o indirettamente dai romanzi di cavalleria), una « esplicita funzione di tramite fra il contenuto ideologico e il gusto dei gruppi sociali più elevati e raffinati e i nascenti interessi culturali e artistici degli strati cittadini più umili »; i cui autori, mescolando elementi di carattere diverso (fiabeschi, meravigliosi, di forza, coraggio, avventura, ecc.) perseguivano « finalità divulgative e di letteratura amena, quasi romanzo d'appendice nell'ambito della pubblicistica in versi del tempo ». Più che sui difetti di lingua e di struttura si deve dunque insistere « sul significato storico di un'esperienza, della cui novità e fertilità sarebbe difficile negare l'importanza », messa d'altronde in rilievo dai rapporti dei cantari col Boccaccio minore, e nel secolo successivo col Pulci e col Boiardo²³.

²² P. RAJNA, *L'origine delle famiglie padovane e gli eroi dei romanzi cavallereschi*, in *Romania*, IV, 1875, p. 178; N. TAMASSIA, *Vita di popolo nei sec. XIII e XIV*, in *Arte, scienza e fede ai giorni di Dante*, Milano 1901, p. 37.

²³ C. DE LOLLIS, *Cervantes reazionario e altri scritti d'ispanistica*, Firenze 1947, p. 76; N. SAPEGNO, *Poeti minori del Trecento*, Milano 1952, p. 810.

Né a convincerci del contrario, a togliere cioè importanza e vitalità a siffatta esperienza storica, volgono le voci di scherno o di condanna, di noia o di protesta che si levano, in tempi e da parti diverse, contro l'ideale cavalleresco e la letteratura che lo esprime. È abbastanza agevole, in questo campo, collezionare testimonianze significative. Rileggiamo pure, ad esempio, la novella 153 del Sacchetti, che sembra un vero *planh* sulla morte della Cavalleria. Ricordate? Ne sono protagonisti personaggi reali: un messer Dolcibene, che « fu il più uomo di corte che fosse già è gran tempo, e *non sine quare* », e che il re Carlo di Boemia fece « re dei buffoni e dell'istrioni d'Italia » (il fatto, attestato da documenti, risale al 1355), e un tale « sfolgoratamente ricco » (secondo i più Simone Peruzzi), armato cavaliere nel 1386, « in vergogna e vituperio della cavalleria, la quale nelle stalle e ne' porcili veggo condotta », perché ormai, dice il Sacchetti, si fanno cavalieri meccanici, artigiani, fornai, scardassieri, usurai e rubaldi barattieri. Tutto ciò strappa al novellatore toscano un'accorata esclamazione: « O sventurati ordini della cavalleria, quanto siete andati al fondo! ». Ciò non gli impedisce però di esibire una particolare cultura (e testimoniare quindi la realtà delle cose) elencando i quattro modi di esser fatti cavalieri (« bagnati », « di corredo », « di scudo » e « d'arme »), e illustrandoli con molti dettagli; termina poi il racconto narrando come Dolcibene sberleghiasse l'avarizia del neocavaliere, il quale, nonostante l'onore ricevuto, « fu più misero nella cavalleria che non era stato prima; e questo incontra sempre, perocché chi nasce cattivo non ne guarisce mai ». Un altro esempio, volto alla beffa scurrile, di come e perchè si possa essere armati cavalieri lo stesso Sacchetti ce lo dà nella novella 82. Qui « un genovese, quasi uomo di corte », creato cavaliere a Milano da Bernabò Visconti, fece a sua volta « cavaliere bagnato » un suo rivale, che aveva sconfitto in una gara a chi bevesse di più, chiamandolo « messer Cattivo ». Bernabò completa l'opera con un altro sconcio, e battezza il genovese « Vinci Orlando », perchè aveva vinto il vino d'Orlando datogli a bere ²⁴. Ma questi episodi, sui quali ci siamo voluti deliberatamente soffermare, non tolgono certo importanza e vitalità all'ideale cavalleresco, di cui anzi costitui-

²⁴ Numerazione delle novelle, testo e dati sono desunti dall'edizione di E. Li GOTTI, *Il libro delle Trecentonovelle*, Milano, 1946.

scono la riprova e il rimpianto; così come non si toglie valore ai romanzi d'avventura e al poema ariostesco contrapponendoli alle parodie di un Pulci o di un Folengo o ricordando lo sprezzo del Petrarca per i personaggi che « le carte empion di sogni » cari al volgo, o il biasimo del Trissino per l'Ariosto « col *Furioso* suo che piace al volgo », o, infine, la condanna del Minturno per il poema romanzesco, del quale, secondo lui, furono inventori i barbari, quegli stessi barbari che, contaminando la lingua latina, dettero luogo alla formazione del volgare ²⁵.

Tutto ciò, caso mai, quando non è malcelata invidia letteraria o deficienza di giudizio critico, denuncia le momentanee flessioni, per così dire — da giudicarsi e accreditarsi assai diversamente, del resto, secondo gli individui che ne parlano e i punti di vista che rappresentano — dell'ideale cavalleresco. Una immagine più chiara e determinata del fenomeno potremo avere se simboleggiamo e sintetizziamo quell'ideale nella storia del *topos* « cortesia e valore » (o altra consimile espressione) che attraverso i tempi costituisce la sua più evidente e ricorrente bandiera. Storia, s'intende, sempre incompleta e frammentaria, ma che va dal padovano autore dell'*Entrée* francoveneta a Dante, dal Boiardo all'Ariosto e oltre. Ancoriamoci a qualche istruttiva citazione testuale. Afferma il Padovano che egli si è messo a cantare, per propria scienza, l'ira, l'esilio e le conquiste in Oriente di Rolando

por voloir castoier li coarz et li van,
e fer en cortoisie retorner li vilan,
e li retors de tere ecroire en consoil san ²⁶.

Secondo Dante, a Firenze « orgoglio e dismisura » han preso il posto di « cortesia e valor »; in Romagna, « dove i cuor son fatti sì malvagi », Guido del Duca rimpiange

le donne e i cavalier, gli affanni e gli agi
che ne invogliava amore e cortesia;

²⁵ DE LOLLIS, *op. cit.*, p. 79.

²⁶ *L'Entrée d'Espagne ... publiée ... par A. THOMAS*, Paris, 1913, vol. II vv. 10961-63. Qui il tradizionale binomio si fa trinomio: valore (ammonimento ai codardi e ai vani) cortesia (alla quale ricondurre i villani) e saggezza (far sì che i reggitori della terra prestino fede a savio consiglio).

nel paese « ch'Adice e Po riga », cioè in Lombardia, a detta di Marco Lombardo,

Solea valore e cortesia trovarsi
prima che Federigo avesse briga ²⁷.

Giudizi negativi, dunque. Ma vorremo crederli e avallarli in tutto? Ricordiamo che l'autore dell'*Entrée* si gloria di essere

de la citez que fist Antenor le troian,
en la joiose Marche del cortois trivixan;

ricordiamo che Dante (cui troppe volte, del resto, l'amor patrio e l'ardore polemico fanno incupire le tinte del suo consueto pessimismo) troverà il primo rifugio, il primo ostello, proprio nel « paese ch'Adice e Po riga », grazie alla « cortesia del gran Lombardo », presso il quale conoscerà un altro Scaligero le cui opere (cioè le cui imprese guerresche) saranno « notabili » (e dunque l'illustre casata unirà in sé cortesia e valore) ²⁸; rammentiamo infine i versi coi quali il Boiardo esalta la discendenza di Ruggiero (cioè gli Estensi):

Da quella fia servato ogni valore,
ogni bontade ed ogni cortesia;
amore e legiadria e stato giocondo
tra quella gente fiorita nel mondo,

ed evochiamo accanto ad essi le parole iniziali del poema ariostesco ²⁹. Concluderemo che in Lombardia (alludo alla Lombar-

²⁷ *Inf.*, XVI, 67 sgg.; *Purg.*, XIV, 109-10 e XVI, 115-16. Sul significato della contrapposizione, nei versi dell'*Inferno*, tra « cortesia » e « valor » e « orgoglio e dismisura », v. la nota 68. Riunisce e commenta i passi danteschi da un punto di vista diverso dal nostro (come risulta da quanto diciamo appresso) il Bosco, *art. cit.*, pp. 68-69. Interessanti osservazioni al riguardo anche in A. VISCARDI, *Letterature d'Oc e d'Oil*, Milano 1952, pp. 16-24.

²⁸ *Entrée*, vv. 10975-76; *Par.*, XVII, 70 sgg. Lo Scaligero, le cui imprese guerresche resteranno famose, non curerà « d'argento né d'affanni », sarà magnifico, giusto e benefico: tutte qualità che costituiscono come il naturale corollario di « valore e cortesia ».

²⁹ *Orlando Innamorato*, parte II, canto XXI, str. 55; *Orlando Furioso*, canto I, vv. 1-2. In una antecedente stesura questi due versi suonavano: « Di donne e cavallier li antiqui amori — le cortesie, l'audaci imprese io canto ». A proposito della redazione definitiva il Terracini nota tra l'altro che il Poeta « si libera dalla pedanteria del genitivo invertito e della banalità dell'aggettivo 'antiqui'; le reminiscenze dantesche, boiardesche e virgiliane affiorano così fulmineamente e gettano su quella armonia una soffusa nota di gusto rinascimentale » (B. TERRA-

dia largamente, dantescamente intesa) l'ideale cavalleresco, durante i secoli che abbiamo assegnato all'umanesimo a cui, secondo noi, esso deve dare il nome, può aver conosciuto oscuramenti o eclissi, non tramonti. Ho parlato di Lombardia, perchè principalmente fu essa che offrì alla poesia cavalleresca i più splendidi frutti, maturati da una lenta e laboriosa gestazione; ma credo che le stesse cose possano ripetersi, a un dipresso, per la Toscana (patria dei « cantari » nonché del Pulci e dell'Aretino, del Berni e del Dolce) e insomma dell'Italia tutta, perchè un fenomeno culturale e etico come quello che stiamo esaminando permea di sé la spiritualità di popoli e di epoche intere, anche quando qua e là non ne rimangano, agli occhi dei posteri, tracce evidenti. Afferma il Bosco che « mentre Dante considerava il mondo della cortesia e del valore come una realtà storica di ieri e forse di domani, e il Boccaccio, in sostanza, come una realtà di oggi, il Boiardo e l'Ariosto lo collocano nella lontananza incantatrice e illusoria delle fiabe, da godere solo come tali ». Ciò è senz'altro giusto in quanto rispecchia opinioni o sentimenti di singoli individui, si chiamino pure Dante o Boccaccio, Boiardo o Ariosto; ma non nega che essi vivessero in quella atmosfera, in quella spiritualità che noi definiamo cavalleresca, come ci viveva — e la rifletteva a suo modo — il Sacchetti. D'altro canto il fatto che nelle opere giovanili il Boccaccio abbia avviato « la restaurazione del mondo cavalleresco in clima di alta letteratura » e col *Decamerone* abbia creato « l'epopea borghese, 'moderna' della cavalleria » per mezzo di elementi prevalentemente realistici, mentre il Boiardo e l'Ariosto hanno diffuso a piene mani, nel proprio mondo poetico, elementi immaginari e fiabeschi, è da considerarsi un riflesso del particolare carattere della loro fantasia, della loro ispirazione, o un influsso dei tempi in cui vissero, e non può revocare in dubbio l'essenza e la realtà dell'ideale cavalleresco. Tanto ciò è vero, che il Bosco stesso indicherà e documenterà tra i peculiari aspetti del rinascimento — anche al di fuori dei

CINI, *Lingua libera e libertà linguistica*, in *Archivio Glottologico Italiano*, XXXV, 1950, p. 109). Molto giusto; e vorremmo, dal canto nostro, rilevare come, attraverso ritocchi sia pur lievi, l'Ariosto, rendendo più trasparenti le reminiscenze cui accenna il Terracini, riesca anche a farci comprendere quanta continuità e quanta attualità egli senta nel tema che altri aveva trattato prima di lui, mentre l'aggettivo « antiqui » del testo anteriore dava piuttosto l'idea di una lontananza spirituale e sentimentale oltre che cronologica.

romanzi cavallereschi — la tendenza a rifugiarsi nell'idilliaco, nel mondo costruito e sognato dalla propria fantasia; e tuttavia i letterati sono per lo più uomini attivi e fattivi, cui lo stesso ideale umanistico vietava di estraniarsi dalla vita pubblica, poiché esso « consiste per l'appunto nell'adeguare la vita ai modelli classici »³⁰. Ordunque perchè l'ideale umanistico « cavalleresco » non dovrebbe consistere nell'adeguare la vita ai modelli cavallereschi, tanto più vicini alla realtà e alla spiritualità attuale, tanto più noti e diffusi tra i vari strati sociali ?

Quell'ideale, al di fuori degli *exempla* particolari, più o meno vistosi o fantastici, che possono di volta in volta configurarlo o adornarlo — e che non cessano però di avere un valore gnomico e paradigmatico — noi l'abbiamo visto simboleggiato e riassunto nel binomio « cortesia e valore ». *Topos* letterario ed encomiastico, si dirà, del quale si trovano tracce anche fuori del mondo cavalleresco propriamente detto. Infatti Chiaro Davanzati, ad esempio, cantava:

Ove dimora e posa
cortesia e valore ?
In gentil core³¹.

Ma appunto questo suo fissarsi a « luogo comune », questo suo rincorrersi e ricorrere insistentemente, col mutare dei tempi, sotto la penna di uomini diversi, con sfumature diverse, denuncia il comune proposito di assumerlo a « programma » di un sistema di vita nel quale convergono — ora armonizzando, ora discordando, raramente identificandosi — la realtà e il sogno, la letteratura e l'attività pratica, la tradizione e il rinnovamento. Non accade così anche per l'umanesimo classico ? Senonchè il programma dell'umanesimo cavalleresco non implica, rispetto al passato recente o lontano, uno stacco, un salto, un contrasto ombra-luce così netto e profondo come c'è — o si credette esserci — tra l'umanesimo classico e il medioevo. Si tratta di restaurare un cammino qua e là interrotto, di ricon-

³⁰ Bosco, *art. cit.*, pp. 66 sgg., 69, 71; sulla concezione umanistica dei rapporti tra cultura e vita civile, v. anche GARIN, *L'umanesimo cit.*, p. 53 sgg. e G. CERVANI, *Il Rinascimento italiano nella interpretazione di Hans Baron*, in *Nuova Riv. Storica*, XXXIX, 1955, pp. 402-503 (specie per ciò che concerne l'umanesimo fiorentino).

³¹ Cit. da F. TORRACA, *La Divina Commedia nuovam. commentata*, Milano 1933, nota a *Inf.* XVI, vv. 67-68.

durre ad esso — e a ciò basta spesso l'esempio dei contemporanei — quanti mostrano di averlo smarrito, non di ricominciare a percorrere faticosamente un itinerario che secoli d'incuria e d'ignoranza hanno nascosto sotto cumuli d'erbacce e di rovine. Insomma, nell'umanesimo cavalleresco c'è spesso, anche quando non conclamato, un senso di tradizione e di continuità, che nel culto e nella pratica delle virtù e degli ideali più nobilmente e veramente umani, affratella l'uomo all'uomo e gli dà la coscienza di un passato che è vita vissuta dalle generazioni più vicine, eredità spirituale da perpetuare e arricchire. Si tratta, d'accordo, d'una eredità prossima e non remota, che nella mente degli Italiani, per intenderci, poteva risalire sino ai più antichi poemi epici francesi, fioriti — i primi o gli ultimi umanisti nostri ben lo sapevano — solo qualche secolo addietro. Che poi quella eredità si ricollegasse direttamente « al tempo che passarono i Mori — d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto » (cioè al pieno medioevo), è cosa di cui certo non tutti e non sempre ebbero chiara coscienza. Tuttavia l'umanesimo cavalleresco, a differenza di quello classico, salva e salda almeno gli anelli più prossimi della continuità storica. Ce lo conferma, sul terreno pratico, la multiforme conoscenza di testi necessaria a chi volesse trattare con cognizione di causa la « materia di Francia », fosse l'Ariosto o l'ultimo cantore di piazza: testi relativamente antichi o ritenuti tali, italiani o francesi o latini secondo i tempi, veri o presunti depositari della più autentica tradizione, sui quali si esercita spesso una specie di *collatio* e di *emendatio* che non porta soltanto a confusi raffazzonamenti, ma anche — parlo su un piano di semplice contenuto — a « rifacimenti » sensati e intelligenti. E non sempre dunque gli « autori » allegati con tanta frequenza e compiacenza dai vari compilatori sono pura invenzione fantastica. La critica lo ha dimostrato non solo assodando, nei casi positivi, la veridicità di quelle allegazioni, ma anche elencando e studiando le « fonti » dei disparati romanzi cavallereschi, si chiamino, poniamo, *Entrée d'Espagne* o *Spagna in rima*, *Aspramonte* o *Orlando Furioso*.

Ne è emersa una profondità e complessità di « cultura cavalleresca » che ancor oggi ci lascia ammirati e sbalorditi, e che noi non esitiamo, per nostro conto, a paragonare con quella degli umanisti « classici ». E il paragone regge non solo per la vastità di quella cultura, ma anche per il particolare stato d'animo con cui essa viene ricercata, assimilata, diffusa. Scrisse il

Croce che l'imitazione delle forme classiche da parte dei poeti umanisti latini o volgari si giustifica col fatto che esse « sono il simbolo adatto, l'espressione calzante del loro sentimento, che è di affetto per il passato, per quel certo passato venerando, glorioso, decoroso, nazionale o sopranazionale e culturale »; aggiunse poi che, per quanto sembri strano, si deve « mettere in una stessa classe d'arte cogli umanisti o classicisti quei romantici arcaicizzanti, che nutrono un analogo sentimento e usarono lo stesso procedimento verso non già il passato ellenico o romano, ma verso il cristiano e medievale », specialmente in Germania ³².

Applichiamo questi acuti rilievi al nostro caso, e nulla essi perderanno della loro lucida efficacia definitiva. Ecco: anche l'umanesimo cavalleresco trova, se non nelle forme, certo nei « contenuti » che imita, il simbolo adatto (« cortesia e valore » !) l'espressione calzante del proprio sentimento; anche l'umanesimo cavalleresco si alimenta di **a f f e t t o p e r i l p a s s a t o**, un passato che può essere definito « venerando, glorioso, decoroso, nazionale o sopranazionale o culturale », e che tuttavia tanto è meno antico dell'altro quanto è più aderente e rispondente alle istanze e alla realtà della vita attuale; anche l'umanesimo cavalleresco, infine, si sviluppa in un clima che potrebbe dirsi romantico, non solo in quanto nel suo spirito c'è « qualcosa di eroico e di romantico », come ha di recente rilevato lo Spongano ³³, ma altresì in quanto, come i romantici arcaicizzanti di cui parla il Croce, si volge, interpretandolo e rivivendolo a suo modo, non già verso il lontano passato ellenico e romano, bensì verso il vicino passato cristiano e medievale. Del resto anche dal punto di vista storico noi sappiamo bene come la Cavalleria affondi davvero le sue più robuste radici nel medioevo cristiano.

Né crediamo sia opportuno, in questo caso, introdurre la riserva dello Spongano per cui lo spirito eroico e romantico della Cavalleria (egli pensa, qui, alla Cavalleria medievale), non può esser considerato anticipazione del rinascimento: dal nostro punto di vista è proprio il rinascimento che continua, adattandolo a sè, quello spirito. Allo stesso modo, se si potrà

³² B. CROCE, *Ariosto*, nuova ediz., Bari 1927, p. 37.

³³ R. SPONGANO, *L'umanesimo e le sue origini*, in *Giornale stor. della letter. italiana*, vol. 130, 1953, p. 300.

affermare che le Crociate non precorrono affatto l'umanesimo classico, poiché « l'animo del crociato è volto ad un miraggio eroico e santo che lo sublima in modo diverso dall'ideale di operosità, di cultura, di terrena armonia che è proprio dell'umanista »³⁴, dovrà però riconoscersi che qualcosa di quel miraggio è pur rimasto nell'umanesimo cavalleresco italiano; nel quale poi sono soprattutto rimasti, anzi si sono potenziati e acuiti, il desiderio d'avventura, la brama di conoscere genti e paesi lontani e nuovi, che certo operavano anche — sia pure per scopi « mondani » — nell'animo dei crociati. Tutto ciò c'induce a scorgere un certo rapporto tra l'umanesimo cavalleresco e l'altro — nato anch'esso in clima rinascimentale, e anch'esso alimentato, in qualche modo, da spiriti eroici e romantici — che abbiamo visto posto in relazione con la scoperta e lo studio dei popoli lontani e primitivi. E affinché ancora una volta la realtà non appaia troppo discorde dalla fantasia, mette conto ricordare che nei codici italiani e latini del Due e Trecento si incontrano spesso lettere attribuite al Prete Gianni in cui si chiede notizia all'imperatore o al papa sui costumi occidentali, e che Braccio Bracci d'Arezzo, famiglio di Bernabò Visconti, immaginò esser giunta a Milano una lettera del Soldano di Babilonia « per sapere la nobiltà di messer Bernabò », e ne redasse la risposta³⁵. Abbiamo qui l'atteggiamento psicologico analogo e inverso a quello per cui nel *Voyage Charlemagne* l'imperatore francese, avendo sentito lodare la magnificenza del re Ugone di Costantinopoli, accorre presso di lui onde constatare coi propri occhi la verità dei fatti, o a quello per cui l'*Entrée* ci narra tra le altre, con dovizia di particolari, le avventure di Rolando nelle terre del Soldano, in una esotica cornice di fasto e di meraviglia. E l'elemento esotico, dall'*Entrée* alla *Spagna in rima*, dall'*Innamorato* al *Furioso*, diverrà connaturato al nostro romanzo cavalleresco.

Dicevamo poc'anzi che la profondità e complessità della cultura cavalleresca può paragonarsi, a nostro avviso, con quella classica; e lo documentavamo rammentando la straordinaria molteplicità delle fonti dei romanzi cavallereschi, la frequenza con cui i loro autori rimandano a testi non sempre immaginari,

³⁴ SPONGANO, *art. cit.*, pp. 299-300.

³⁵ E. LEVI, *Francesco di Vannozzo e la lirica nelle corti lombarde*, Firenze 1908, pp. 248-49.

quelle e questi estranei però, per forza di cose (ma non è inutile ribadirlo) al mondo classico: poemi e cantàri, rifacimenti e prosificazioni, cronache e vite di santi. Vogliamo aggiungere ora, a chiarire il nostro pensiero su un altro punto fondamentale della nostra indagine comparativa, che anche il fervore, la curiosità, l'entusiasmo con cui l'umanesimo cavalleresco — autori e lettori — ricercava e collezionava quei testi, sono, per molti aspetti, paragonabili a quelli con cui l'umanista « classico » andava disseppellendo o riscoprendo i monumenti letterari del mondo grecolatino. Chissà quante volte l'avidò lettore o il coscienzioso rifacitore di un determinato « ciclo » di avventure cavalleresche avrà avuto nel cuore o sul labbro l'esclamazione che il Petrarca rivolgeva a Livio: « O si mihi totus contingeres ! ». Tuttavia non poco dello spirito attivo e fervoroso che, con mezzi e intenti disparati, spronò le più diverse classi sociali alla ricerca dei racconti d'avventura, sfugge oggi alla nostra documentazione. Colpa degli umanisti « puri » che disdegnarono, almeno sino ad un certo momento, la letteratura cavalleresca, elemento « volgare » « barbaro », « incondito », atto solo a turbare il solenne decoro e la composta dignità del mondo della *litterae*, della *gramatica*, nel quale essi vivevano, impersonando, secondo il De Lollis, il conflitto tra la tradizione latina a la barbarie germanica, tra romano e romanico; e alla prima era considerata inassimilabile la materia cavalleresca, « congerie di relitti dell'imprecata invasione barbarica, materia vile in quanto rimasta a documentare la vittoria brutta d'un popol senza legge simboleggiato nel cavaliere errante... al quale ripugna qualsiasi ordinata mèta d'azione »³⁶. Colpa altresì degli studiosi moderni, che, vittoriosi demolitori di tanti altri schemi, son rimasti tuttora troppo legati all'eredità scolastica dell'umanesimo « puro », « programmatico », « nazionale », « classico » insomma, senza quasi accorgersi di un altro umanesimo, di altre *humanae litterae* che hanno vigoreggiato accanto ad esso e che hanno avuto sulla cultura e la spiritualità del tempo un influsso forse non meno profondo e certo assai più esteso.

Qualcuno ha scritto, è vero, che « la Cavalleria, mentre sancisce e consacra nell'individuo il possesso di virtù morali, alimenta un amore di cultura umana, e pratica certa raffinatez-

³⁶ DE LOLLIS, *op. cit.*, p. 78. Il De Lollis esagera forse un poco, ma senza dubbio il suo pensiero è fondamentalmente esatto.

za di costumi » ³⁷, fissando con ciò taluni caratteri distintivi (« virtù morali », « amore di cultura u m a n a — e si badi al valore dell'aggettivo — « raffinatezza di costumi »), che, debitamente precisati e approfonditi — è quanto tentiamo di fare ora noi — confermano che essa Cavalleria ha dato luogo ad un umanesimo non indegno di tal nome. Ma tant'è: mentre sembra lecito parlare di umanesimo del lavoro, delle macchine, dei popoli primitivi, sociale o che so io, è probabile che taluni sentano nell'accostamento tra l'umanesimo classico e quello cavalleresco, affine e diverso, ma sempre intimamente legato ad esso dal punto di vista storico e cronologico, una sorta di profanazione o di appropriazione indebita.

Tale stato di cose spiega la già lamentata mancanza di documentazione di quel fervido spirito di curiosità e di ricerca di cui parlavamo poco fa. Ad esempio, ancor oggi nessuno ha neppure abbozzato, crediamo, una indagine sul commercio, lo scambio, i centri di raccolta e di diffusione dei manoscritti di poemi francesi o francoveneti in Toscana, del tipo di quella, esemplare nella sua succosa brevità, delineata ultimamente dal Billanovich per i codici latini (molti dei quali, del resto, scesi in Italia dalla Francia) ³⁸. La critica va mettendo sempre più in chiaro che i testi francesi sono i « consueti intermediari, in linea di massima, tra le *chansons* francesi e le rielaborazioni toscane » ³⁹, siano

³⁷ Sono parole del Rossi, riferite dal GRAMSCI, *Il Risorgimento* cit. p. 19, il quale però non vede in che senso la Cavalleria si possa legare al rinascimento dopo il Mille e nega che si possa parlarne come di un elemento del rinascimento vero e proprio nel Cinquecento, « sebbene l'*Orlando Furioso* sia già un rimpianto in cui il sentimento di simpatia si mescola a quello caricaturale e ironico, e il *Cortegiano* ne sia la fase sufficientemente filistea, scolastica, pedantesca ». Di queste due opinioni del Gramsci, la seconda riprende quella già riportata alla nostra nota 21, un poco attenuandola per l'Ariosto, caricando alquanto le tinte per il Castiglione; nella prima il punto di vista negativo dipende dal fatto che l'autore considera non lo svolgersi dello spirito e delle istituzioni cavalleresche, ma un loro determinato momento storico (quello anteriore al Mille), che come tale sarebbe assurdo voler collegare al rinascimento.

³⁸ G. BILLANOVICH, *I primi umanisti e le tradizioni dei classici latini*, Friburgo (Svizzera) 1953.

³⁹ M. BONI, *I manoscritti marciali della « Chanson d'Aspremont » e l'« Aspramonte » di Andrea da Barberino*, in *Convivium*, 1949, n. 2, p. 254. In questo e in altri saggi sul medesimo argomento il Boni riprende ed amplia i risultati a cui, per quanto riguarda le fonti francovenete dei *Reali*, del *Rinaldo*, dell'*Uggeri* era giunto il Rajna; per ciò che concerne la medesima questione nei confronti delle varie *Spagne*, v. M. CATALANO, *La Spagna, poema cavalleresco del sec. XIV*, Bologna 1939, vol. I.

esse i *Real di Francia* o l'*Aspramonte*, il *Rinaldo da Montalbano* o l'*Uggeri Danese*, la *Spagna* in versi o quella in prosa; tanto che, secondo la significativa affermazione del Crescini a tal proposito, « in Toscana, non meno che nell'altre parti della classica Italia, i libri francesi e provenzali contesero validamente la direzione della coltura a' libri latini »⁴⁰ (e l'affermazione è per noi tanto più significativa in quanto implica contrapposizione e rivalità, sul piano culturale, tra il mondo classico e quello che abbiamo simboleggiato nel binomio « valore e cortesia »). Ancora: tra i molti rifacimenti (con riduzioni e aggiunte) subiti in Italia dal *Livres dou Tresor* (pur esso francese) di Brunetto Latini, due versificazioni vi sono che, per quanto opera di toscani, mostrano, attraverso il sostrato idiomatrico e le rime, di procedere a loro volta, secondo il D'Ancona, da una versificazione in lingua d'oïl, « e fatta, piuttosto che da un francese, da un italiano, e probabilmente da un veneto ». Orbene, entrambe le versificazioni italiane contengono accenni a narrazioni epiche — diciamo qui « cavalleresche » — tratte dalla « materia di Francia »; ma mentre l'autore del testo più antico poco vi si sofferma (giunto a parlare di Carlomagno e dei paladini avverte: « io non mi intrametto di dicere il fatto di costoro: — legga li ramansi chi vuole sapere il fatto loro »), l'altro autore (forse fra Mauro di Poggibonsi; il manoscritto è datato al 1310), offre preziosi particolari di un poema che potremmo intitolare *Chanson de Pampelune*, e cita persino i primi versi dell'originale francese. Val la pena di riferire le sue parole: a Pamplona Marsilio « centomila cavalieri aveva — secondo il libro, che ne lessi, contenea; — uno libro ne lessi in quella provincia — che di capo così comincia:

Marsile estoit en Pampelune entrés,
en sa cumpagne avoit C. mile armés,
a escuz de cuir et granz heumes d'acier,
et bon ausberc et bon corant destrier ».

Il D'Ancona ritiene si tratti di una perduta *Chanson de geste* francese o francoitaliana⁴¹; ed esiste effettivamente una « con-

⁴⁰ V. CRESCINI, *Di una data importante nella storia dell'epopea franco-veneta*, in *Romanica fragmenta*, Torino 1932, p. 342. In questo passo il Crescini parla genericamente di libri francesi e provenzali, ma tra i francesi, come risulta dal contenuto di tutto l'articolo, comprende i franco-veneti.

⁴¹ A. D'ANCONA, *Il Tesoro di Brunetto Latini versificato*, in *Memorie del-*

tinuazione » francoveneta, ora lacunosa, dell'*Entrée d'Espagne* (una « complue — de l'Entree da Spagne, qe tant est stee escondue », dice l'autore, Nicola da Verona) che il Mussafia ha stampato col titolo di *Prise de Pampelune* ⁴².

Vale la pena, infine, di ricordare che anche il Boccaccio, per la narrazione delle avventure di Fiorio e Biancifiore contenuta nel *Filocolo*, dovette avere tra le sue fonti « un romanzo liberamente e ignorantemente elaborato da un trovero dell'Italia settentrionale »: un romanzo, cioè, francoveneto ⁴³.

Ora ripeto: che cosa sappiamo noi sulle vie e i modi, gli scambi e i commerci attraverso i quali tanti testi francoveneti giunsero sino in Toscana e forse, nel caso del Boccaccio, sino a Napoli? Molto poco o quasi nulla. O meglio, ci si parla ampiamente (ma talora genericamente, talaltra ai soli fini della « letteratura comparata »), di correnti culturali, di moda dell'imitazione francese; ma troppo spesso si dimentica che dietro quelle correnti e quell'imitazione ci sono anche interessi materiali: c'è gente ora faticosamente impegnata a trasferirsi da una contrada all'altra, ora occasionalmente affollata ad ascoltare, ora comodamente seduta a leggere; ci sono copisti e bibliofili, uomini che hanno a che fare coi romanzi francoveneti per motivi di cultura o di lucro, di passatempo o di snobismo. Tutto questo suscita naturalmente intorno a quei romanzi il fervore di ricerca e di raccolta, la curiosità e l'entusiasmo di cui abbiamo già parlato.

Se informazioni dirette e indagini erudite sulla diffusione dei manoscritti francoveneti in Toscana ci fanno difetto, meno lacunose esse sono per la Lombardia (parlo sempre della Lombardia dantesca intesa) dove i cataloghi delle grandi biblioteche signoriali o le notizie che si conservano sulle letture preferite in quelle Corti, sulla loro cultura, ecc., ci permettono di giungere a ragguagli abbastanza precisi. Sappiamo così, ad

l'Acc. dei Lincei, vol. IV, p. I^a, 1888, pp. 115, 119, 229, 231 (la mia ricostruzione del 3^o e 4^o verso del poema citato dal rifacitore toscano è un po' diversa da quella proposta dal D'Ancona).

⁴² In *Altfranzösische Gedichte aus venez. Handschriften*, Wien 1864. Il titolo si ritiene generalmente improprio, poiché il poema fa corpo con l'*Entrée*; tuttavia la perifrasi, da noi riportata, con cui lo designa il Veronese (vv. 125-26 del frammento iniziale, stampato dal THOMAS in appendice all'*op. cit.*) sembra riconoscergli una certa autonomia. Se la « complue » dell'*Entrée* rimase a lungo nascosta, vuol dire che potette anche esistere o essere considerata come poema a sé.

⁴³ V. CRESCINI, *Il Cantare di Fiorio e Biancifiore*, vol. II, Bologna 1899, p. 12.

esempio, che molti testi francesi o francoveneti si conservavano nelle biblioteche dei Carraresi, dei Gonzaga, dei Visconti, degli Estensi; sappiamo con quanta avidità venissero ricercati e letti, con quanta cura venissero fatti copiare e conservati, con quanta cautela prestati. Ma su questo argomento ci sembra ormai superfluo insistere ancora. Lo riprenderemo, ampliandolo e approfondendolo, quando ci si offrirà l'occasione di parlare degli aspetti linguistici dell'umanesimo cavalleresco; tema al quale quanto siamo venuti qui esponendo sulla rivalità tra la letteratura dell'umanesimo « classico », e quella concomitante dell'umanesimo cavalleresco (e ormai aggiungiamo pure, senza alcuna restrizione, « volgare »: francese, francoveneto o italiano) può esser considerato una larga premessa. Restiamo invece, in questa sede, nel campo dei caratteri generali e fondamentali dei due umanesimi, allo scopo di continuare a chiarire, attraverso la comparazione, quali diritti vanti il secondo a un titolo che sembrava riservato al primo, e per quali motivi, al tempo stesso, se ne differenzi, acquistando una sua propria fisionomia culturale e spirituale, un compito suo proprio nella formazione dell'« homo novus ».

Dicevamo dei numerosi romanzi di cavalleria conservati nelle biblioteche delle corti principesche lombarde; e ciò potrebbe condurre ad errate, o per lo meno ad affrettate interpretazioni in senso « aristocratico » o « classista » (ci si passi, per il momento, l'uso di tale aggettivo), dell'umanesimo che essi rappresentano, specie da parte di chi avesse l'occhio alla sua più splendida e matura espressione (mi riferisco all'*Orlando Furioso*) e all'ambiente in cui essa si manifesta, dimenticando gli elementi che la preparano e la nutrono, dimenticando che tali elementi corrispondono, nella loro essenza, nel loro valore psicologico e spirituale, nei loro intenti, dirò così, gnomici e didattici, a quelli che costituiscono la materia dei cantari o dei « ramansi » toscani o francoveneti, di cui si è testé discusso; nei quali è soprattutto il popolo a trovare il proprio spasso, il mezzo della propria elevazione intellettuale e morale. Ché se, come ha scritto giustamente il Bosco, il Boccaccio nelle sue opere giovanili (e quindi anche nel *Filocolo*) avvia la restaurazione del mondo cavalleresco in clima di alta letteratura, noi possiamo aggiungere che la stessa cosa fecero ai loro tempi — ma con spirito e risultati ben diversi ! — il Boiardo e l'Ariosto; non è men vero però che tanto l'uno come gli altri attinsero largamente

alle narrazioni cavalleresche che, orali o scritte, francovenete o italiane, correvano tra il popolo.

E l'umanesimo classico? Sarà da considerarsi altrettanto popolare, nelle sue espressioni e nelle sue fonti? Certamente no. Dobbiamo perciò definirlo « aristocratico »; e perchè questo aggettivo appaia giustificato non è neppur necessario chiamare in causa la già citata definizione generale del Boyer dell'umanesimo « qualitativo » come tendenza rivolta « alla formazione di rare individualità », nè rammentare il tradizionale disdegno di gran parte degli umanisti classici per il volgare: cose ormai troppo note e comprovate dalla realtà dei fatti, pur con tutte le discussioni e i temperamenti che esse importano, per dover esser documentate qui. Interessa invece qui rendersi conto di quanto spesso quel disdegno per il volgare si sia accomunato e quasi identificato col disdegno per la letteratura cavalleresca, che in tale lingua si esprime. La critica lo ha rilevato in più modi, diretti e indiretti: ma basterà ricordare per tutti il De Lollis, cui par logico associare nel disprezzo per i popoli barbari e per i romanzi cavallereschi che ne sono l'eredità, il Petrarca e il Minturno, « primo l'uno, uno degli ultimi rappresentanti l'altro dell'umanesimo cosciente »⁴⁴. Se proprio si vuole trovare un punto d'incontro in senso aristocratico tra la Cavalleria e gli umanisti, bisognerà ripetere, con lo Zweig, che essi « rappresentano in sostanza non già un contrasto alla cavalleria, ma un suo rinnovamento sotto forma intellettuale. Essi sperano di conquistare il mondo con la penna, come quelli speravano di conquistarlo con la spada, e inconsciamente gli uni e gli altri vanno formandosi una propria convenzione sociale che li separa dai ' barbari ', una vera forma di cerimoniale di corte »⁴⁵. Punto d'incontro che però acquista rilievo solo quando ci si fissi sull'aspetto « nobiliare » della Cavalleria, e sulle espressioni letterarie che sono o si ritengono conformi a quell'aspetto. Non saremo noi, in tale ambito d'idee, a negare che il *Cortegiano* del Castiglione sia « un tentativo di organizzare una aristocrazia intorno al ' principe ' e di differenziarla dalla morale borghese allora trionfante », secondo le parole del Gramsci che abbiamo già riferito e commentato. Ciò che soste-

⁴⁴ DE LOLLIS, *op. cit.*, p. 80. Abbiamo già citato altri passi in cui il De Lollis fa rilevare il disprezzo degli umanisti per la letteratura cavalleresca.

⁴⁵ S. ZWEIF, *Erasmus*, Milano 1937, pp. 149-50.

niamo è anzi proprio l'estrema duttilità dell'umanesimo cavalleresco, la sua adattabilità a tutte le classi sociali, compresa, naturalmente, l'aristocrazia; la quale poi non disdegna affatto, attraverso i suoi poeti e i suoi cantori, più o meno « aulici », di accogliere le voci e i suggerimenti del popolo, né perde mai, nonostante qualche contraria apparenza, i contatti con la realtà. Ché se, ad esempio, « la cultura umanistica del poeta protesta contro il carattere medievale dei personaggi », tuttavia « le lotte lo riportano al mondo attuale dei tornei e dell'arte della guerra, di cui dev'esser perito tanto chi scrive quanto chi declama ». D'altro canto, per siffatto poeta umanista (s'intende, in questo senso, umanista « classico »), la poesia epica (s'intende, in questo senso, « cavalleresca »), « era la più piacevole diversione dallo studio dell'antichità, anzi l'unica diversione possibile per chi in generale agognava di arrivare ad una forma di poesia autonoma » ⁴⁶.

Non si creda dunque che noi immaginiamo il mondo dell'umanesimo classico e quello cavalleresco come due mondi scissi e indipendenti. Le coincidenze, naturalmente, ci sono, e spesso tanto più frequenti e notevoli, quanto più la Cavalleria trovi banditori e interpreti nel clima rarefatto, accademico e decoroso nel quale vivono gli interpreti e i banditori del mondo classico. Ma non accade soltanto questo. Come tutta la Cavalleria, a qualunque classe sociale si rivolga, può essere considerata espressione e illustrazione del « programma » *valore e cortesia* (che è in fondo lo stesso programma del *Cortegiano*) così in tutta la Cavalleria serpeggiano, più o meno rilevati o sentiti, molti degli ideali « minori » diciamo così, dell'umanesimo classico. Ci dispensi la cultura del lettore dallo scendere a raffronti troppo particolari; ma chi non sente che individualismo, stima delle ricchezze e dell'attività pratica, godimento dei sensi (tradotto in sensualità o in sentimento, in ammirazione o in esaltazione), equilibrio tra energia fisica e spirituale (fortezza, eroi-

⁴⁶ BURCKHARDT, *op. cit.*, pp. 296 e 298. Viceversa, come lo stesso Burckhardt rileva, il dar veste poetica alla storia dell'antichità (per es. con l'*Africa* o l'*Italia liberata dai Goti*) conduce a forme letterarie che non trovano eco nel sentimento, nella realtà, nella vita contemporanea: « omerismo e realismo da burla, e che quasi si direbbe fatto per burla, se pur troppo nol fosse sul serio » definì infatti il Croce quello dell'*Italia liberata dai Goti*, che neppure i contemporanei lessero (v. B. CROCE, *La letteratura italiana per saggi storicamente disposti* a cura di M. SANSONE, vol. I, Bari 1956, p. 379).

smo, capacità di affrontare e vincere il pericolo), così spesso indicati come articoli della nuova fede umanistica, sono anche parti integranti dell'umanesimo cavalleresco? Eppure non mi è capitato quasi mai, nei saggi più informati e impegnativi che ho letto sull'argomento — cito il Rossi, il Toffanin, il Russo, il Garin, lo Spongano — di veder documentati quegli « articoli di fede », attraverso il ricordo o la citazione della letteratura cavalleresca. Si obietterà, secondo l'abusato luogo comune, che la letteratura cavalleresca è finzione, immaginazione che non corrisponde alla vita reale. O perché dunque, se in essa ritroviamo, in parte notevole, quei caratteri che noi indichiamo, presso gli umanisti classici, appunto come prove dei loro legami con la vita reale, come cooperanti alla formazione dell' « uomo completo »? E per converso: se tra i caratteri distintivi del rinascimento si indica il senso del limite, che spinge a rifugiarsi nell'idilliaco, nel mondo costruito e sognato (Bosco), è ben giusto — e il Bosco stesso ce ne offre conferma — che quel mondo lo si cerchi e lo si definisca non solo nel Boiardo o nell'Ariosto, ma anche in autori diversi e lontani (Boccaccio, Salutati, Piccolomini, Bracciolini, ecc.).

Né ci si rimproveri di aver sinora cercato parallelismi tra i due umanesimi in attributi troppo generici o superficiali della *renovatio* alimentata dal culto degli *studia humanitatis*: ecco un paio di « motivi » particolari che servono altrettanto bene al nostro scopo. Leggiamo un brano del Garin: « Non a caso, fra scienza e filosofia si celebra la magia, che è comprensione del vivo codice del mondo, e, attraverso il linguaggio scoperto nelle cose, colloquio con le cose e dominio di esse ». Sembra-rebbero parole ispirate alla lettura degli « incantamenti » o delle « predizioni » che abbondano nell'*Innamorato* o nel *Furioso*; e invece il Garin le accompagna e commenta con numerose citazioni testuali di carattere dotto, da cui emerge « il sapiente che domina le stelle, il mago che plasma gli elementi »; ed ecco così « l'unità dell'essere e del pensare, e l'apertura totale della realtà. Questo, e non altro, intendeva la difesa della magia che il Rinascimento inserì nella sua celebrazione dell'uomo »⁴⁷.

Altro tema particolare del rinascimento possiamo simbo-

⁴⁷ GARIN, *Uman. e rinasc.*, p. 386; cfr. nel vol. *Medioevo e Rinascimento*, Bari 1954, i capp. sulla magia e l'astrologia nel rinascimento (pp. 150-191).

leggiarlo nel *topos* « virtù contro fortuna ». Di tale contrasto (che è poi un aspetto del « senso del limite » di cui si è già toccato) hanno acutamente discusso il Garin e il Bosco ⁴⁸. Ora, quale contrasto più frequente e sentito di questo nella letteratura cavalleresca ? Ma qui esso assume la forma (o la formula) dell'avventura spicciola, del « brivido dell'incognito », dirò così, applicati alla vita quotidiana, e quindi tanto più ricchi di valore esemplificativo e didattico; mentre presso gli umanisti classici si rischia di rimanere nell'aurea teoria della massima, nel prezioso e intellettualistico richiamo ad una civiltà fiorita parecchi secoli or sono. Felice colui — canta ad esempio il Poliziano — che non si cura della Fortuna e non si arrende ai suoi assalti, ma, corazzato dalla propria virtù,

come scoglio che incontro al mar dura
o torre che da borea si difende,
suoi colpi aspetta con fronte sicura
e sta sempre provvisto a sue vicende.

Virtù vince fortuna, asserisce d'altro canto Leon Battista Alberti; purchè si torni all'antico. « Mentre che da noi furono le optime e sanctissime nostre vetustissime discipline observate, mentre che noi fummo studiosi porgere noi simili a' nostri maggiori e con virtù demmo opera di vincer le lodi de' passati,..... mentre che si exponea l'avere, il sangue, la vita per mantenere l'auctorità maiestate et gloria del nome latino, trovoss'egli alcun populo, fu egli natione alcuna barbara ferocissima, la quale non temesse e ubbidisse nostri editti et leggie ? ». D'altra parte, l'instabilità, l'alternanza delle sorti è la norma del vivere umano: « Ah ! quante si veggono famiglie molte cadute e ruinate; nè saria da annumerare o raccontare quali e quante siano simili a Fabii, Decii, Drusii, Gracchi e Marcelli, e agli altri nobilissimi appo gli antichi, così nella nostra terra famiglie assai state, » e via di questo tono e con questi esempi ⁴⁹.

Ancora: si vuole esaltare il piacere, la vita mondana ? Ci insegnerà il Valla che « nomen ipsum honesti cassum quiddam et nugationum planeque perniciosum. Voluptate nihil amabilius nihilque praestantius ». Si vuole mettere in luce la nobiltà, l'uti-

⁴⁸ GARIN, *Um. e Rin.*, p. 391, *L'um. it.*, p. 84; BOSCO, *art. cit.*, p. 59 sgg.

⁴⁹ BOSCO, p. 62; GARIN, *L'uman. it.* p. 83-84.

lità del lavoro, dell'attività umana ? Ecco Pandolfo Collenuccio ammannirci una complicata favola mitologica i cui protagonisti sono il Lavoro, sua moglie Agenoria circondata da otto ancelle scelte da Pallade (Politia, Opi, Pale, Aracne, ecc.), e le sue sette figlie (Vita, Valentia, Virtù, Vittoria, ecc.). Si vogliono caratterizzare la bellezza e la bruttezza ? Ci dirà il Della Casa che la bellezza è « Uno quanto si può il più; e la bruttezza per lo contrario è Molti »⁵⁰.

Non giova insistere. Celebrazioni della magia, del piacere, del lavoro, della bellezza; contrasto tra virtù e fortuna o magari accoppiamento di cortesia e valore; punti programmatici o articoli di fede che siano, solitamente espressi dagli umanisti classici in forma teorica o filosofica o scientifica o didattica e in una veste linguistica decorosa e solenne, sia latina o volgare, noi li ritroviamo rispecchiati e affermati quasi sempre nella prassi dell'umanesimo cavalleresco, nella vita, nelle esperienze, nelle avventure di valorosi cavalieri, affascinanti fanciulle, maghi buoni o cattivi che tutti conoscono e ammirano, anche perché parlano un linguaggio comprensibile a tutti, e che tutti — attraverso il canto o la mimica, la recitazione o la lettura — possono pienamente gustare. Del resto anche il romanzo cavalleresco si compiace spesso di rispecchiare la saggezza popolare nella frase breve e sentenziosa: è un uso che dalle rozze ottave dei cantari passa a quelle ben più polite del Boiardo e dell'Ariosto.

Al confronto di tutto ciò l'umanesimo classico ci appare pericolosamente condannato ad uno splendido isolamento intellettualistico; per salvarlo dal quale taluni critici moderni hanno tentato una specie di appropriazione indebita. Hanno guardato cioè ai frutti più maturi della letteratura cavalleresca — il *Cortegiano* e il *Furioso* — come germogliati dalla sua stessa pianta, senza accorgersi che essi raccolgono una tradizione assai diversa, sì che nell'uno si rinnova, secondo le già citate parole del Cian, la cavalleria medievale sotto forma di milizia combattente all'insegna di Marte, Apollo, Venere e di tutte le muse, e nell'altro si perpetua l'eredità dei cantari toscani e dei poemi francoveneti, in tal modo che, nonostante schemi e particolari tolti ai poeti latini, l'Ariosto — secondo l'acuta osservazione del Croce — è essenzialmente fuori di quella linea d'ispirazione,

⁵⁰ GARIN, *L'um. it.*, pp. 61-62, 70, 153.

e anziché trarre il suo spirito verso il passato, trae sempre il passato verso il suo spirito e verso il presente, e dell'arcaismo latino-augusteo, o di quello medievale-cavalleresco, non è in esso alcuna traccia osservabile ⁵¹.

Maldestro e inopportuno salvataggio, dunque: perchè contraddice al distacco, e talora al disprezzo col quale gli umanisti classici più autorevoli considerarono sempre la letteratura cavalleresca, e perchè in fondo, accomunando la loro letteratura a quella dei poeti e letterati « di corte » che scrissero di cavalleria, si contribuisce soltanto, per lo meno agli occhi di certa critica « sociale », dirò così, ad aumentare lo splendido isolamento di cui si è parlato.

La via per uscire da esso è un'altra, e non consiste nel negare il carattere aristocratico, intellettualistico, iniziatico della letteratura umanistica classicista. Questo carattere l'abbiamo rilevato noi stessi, e basta l'uso frequente del latino e le molte allusioni a una cultura, un costume, un mondo sconosciuto o malnoto ai più — il classico — a confermarlo. Consiste invece nel mostrare che l'aristocraticità dell'umanesimo di cui andiamo parlando sta assai più nelle sue espressioni letterarie che nei loro artefici. Lungi dall'essere individui chiusi nelle torri d'avorio della propria scienza, assorti nell'adorazione dei fantasmi del passato, essi furono uomini che parteciparono attivamente al governo della cosa pubblica, agli avvenimenti del loro tempo. « Classe dirigente », se si vuole; ma fervida e dinamica, curiosa di mille problemi, ansiosa — per quanto lo permettevano le strutture sociali del tempo — di contribuire all'elevazione e al progresso del vivere civile. Tutto ciò, dopo quanto è stato ultimamente osservato dal Garin e dal Bosco, non abbisogna di ulteriori conferme, se non forse di quella, molto significativa, del Sapegno, il quale vede nell'umanesimo « l'avvento di una concezione laica della vita legata a interessi concreti, consapevole delle sue forze, inizialmente ottimistica, esuberante e avida di progresso » ⁵². Né mi sembra che questa funzione storicamente attiva e determinante degli umanisti possa essere

⁵¹ CROCE, *Ariosto* cit., p. 38. Notare che il Croce parla qui di « arcaismo medievale cavalleresco »: ciò che, tenuto conto della sua avversione per i generi letterari, equivale da un lato ad affermare i legami dell'*Orlando Furioso* con la vita attuale, da un altro a riconoscere che anche nel « tema » cavalleresco esso continua una tradizione diversa da quella cui si rifanno gli umanisti classici.

⁵² SAPEGNO, *op. cit.*, p. VIII.

sminuita dal definirli, col Gramsci, « casta cosmopolita », in cui si continua l'universalismo nazionale ⁵³, perchè appunto questo cosmopolitismo universalistico rende meno egoistico e meno ristretto il loro isolamento letterario, nella coscienza di un comune ideale da attuare; « casta » — dice bene il Gramsci — e non classe sociale, il che attribuirebbe al loro tempo e a loro concezioni e valutazioni politiche che sono soltanto nostre.

Un tema assai importante da affrontare è quello della « concezione laica » dell'umanesimo. « Laicità » « areligiosità » o addirittura « irreligiosità » sono qualifiche di cui tutta una corrente critica si serve assai spesso per definire il fenomeno umanistico, documentandone gli aspetti e gli interessi pratici, mondani, immediati. Vi si contrappone un'altra corrente critica, che insiste sui valori religiosi (leggi qui specificatamente « cristiani ») dell'umanesimo. Si è forse esagerato nell'un senso e nell'altro; comunque sarebbe fuori luogo riaprire il dibattito — in molti punti, ormai, attenuato, o superato e composto — in questa sede. A noi basta richiamare due osservazioni generali del Maritain, applicandole al caso nostro: la prima — già citata — che comunque lo si definisca, l'umanesimo non può prescindere dalla subordinazione al sovrumano né abiurare la trascendenza; e la seconda — ovvia ma non sempre convenientemente valutata — che l'umanesimo occidentale ha fonti religiose e trascendenti senza le quali sarebbe incomprendibile a sé stesso: fonti che sono classiche e cristiane ⁵⁴. Scendendo poi a maggiori precisazioni, potremo dire che una delle note caratteristiche dell'umanesimo italiano, in fatto di cristianesimo, sta nell'aver trasferito il problema della salvezza dal piano universale a quello individuale. « La preoccupazione della salvezza propria diventa tanto più forte in quanto, appunto, sull'escatologismo collettivo prevale quello individuale. Non tanto la catastrofe cosmica, il giudizio finale sull'umanità intera, preoccupa le menti, quanto il destino delle singole anime: appunto perché si è fatta strada la convinzione che il rinnovamento è già in atto, per opera di chi voglia e sappia attuarlo in sé stesso » ⁵⁵.

Ebbene, il tema della responsabilità personale dell'azione è uno dei più presenti e frequenti nella letteratura cavallere-

⁵³ GRAMSCI, *op. cit.* p. 27.

⁵⁴ MARITAIN, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁵ A. PINCHERLE, *La religione nel rinascimento*, nel citato vol. miscellaneo, p. 184; e quivi Bosco, *art. cit.*, pp. 62-63.

sca. Anche in questo caso la massima, il precetto — potremmo addirittura richiamarci al « certa viriliter » e al « sine labore non tenditur ad requiem nec sine pugna pervenitur ad victoriam » dell'*Imitazione di Cristo* — prende una forma icastica, pratica, applicata alla vita giornaliera. Il cavaliere errante è solo. Solo quando combatte per il suo signore o gli si ribella, solo quando affronta in singolar tenzone avversari occasionali o prestabiliti, quando parte all'esplorazione o alla conquista di terre lontane (e spesso si tratta di un esilio volontario), solo quando cade vittima degli agguati nemici, degli incantamenti magici, delle lusinghe femminili. Di volta in volta egli non ha altra guida che l'iniziativa, la volontà, l'azione personale. E non è sempre soltanto questione di lotta materiale, di forza fisica, alla quale, del resto, van congiunti il coraggio, l'astuzia, l'abilità: è necessaria anche la forza morale, diciamo pure la virtù cristiana, per riconoscere le proprie colpe, riscattarsi dai propri errori; è necessaria l'efficacia della preghiera, la forza della fede per vincere la magia, per ottenere il miracolo, per tornare (se occorra nel solitario ritiro, temporaneo o definitivo, di un eremo) a un più vivo e diretto colloquio con Dio, per morire in grazia di Dio. E man mano che il romanzo cavalleresco si evolve nel tempo, le conversioni in massa dei pagani scadono a pura convenzionalità, priva di interesse artistico e umano. Si intensificano in loro vece, ed acquistano talora un grande rilievo psicologico, le conversioni dei singoli, ora toccati dalla grazia illuminante, ora convinti che la fede cristiana — di cui hanno voluto conoscere le principali verità — eccelle sulla propria; né mancano però casi in cui si abbozza, per esempio, un confronto tra il cristianesimo e l'islamismo o casi in cui, dopo una discussione più o meno lunga, con tentativi o proposte di conversione da ambe le parti, ognuno resta nella propria fede. D'altro canto, allorché il cavaliere pagano si converte, il cavaliere cristiano assume quasi una veste sacerdotale, catechizzando e battezzando, incoraggiando e confortando i dubbiosi o gli agonizzanti: ciò che si risolve, anche in campo strettamente religioso, in una valorizzazione dell'attività e della responsabilità personale. Non vogliamo dire con questo che gli elementi testé indicati costituiscano una novità esclusiva del romanzo cavalleresco recenziore (del periodo, per intenderci, rinascimentale): anche su essi opera, e validamente, la forza della tradizione cavalleresca, lievitandoli, anzi, appunto perchè particolarmente ri-

spondenti ad istanze psicologiche e sentimentali assai diffuse in ogni tempo, specie tra il popolo. E tanto meno intendiamo attribuire all'umanesimo cavalleresco un rigorismo, uno spirito, uno scopo dichiaratamente religioso onde contrapporlo a quell'altro umanesimo che si dice — o si diceva — areligioso, mondanò, paganeggiante. Qui i due umanesimi procedono, a un dipresso, paralleli su un comune fondo cristiano, che affiora più o meno, appare più o meno compatto, secondo gli uomini, le occasioni o i tempi, ma sul quale sempre si cammina, anche in mezzo agli scismi, alle riforme, alle eresie piccole o grandi: che hanno origine — è stato molto bene osservato a proposito della religione nel rinascimento — non dalla velleità di battere vie nuove e ignote, ma dal desiderio di raddrizzare le antiche, di tornare su quelle che erano o sembravano abbandonate.

Dunque quel momento-modello o momento-guida « che per la letteratura, per le arti figurative, e, in genere, per ogni attività etico-politica-culturale è dato dall'antichità classica; per quanto riguarda la religione è invece intrinseco alla religione stessa, connaturato col Cristianesimo: èla Chiesa primitiva, la Chiesa degli apostoli, dei martiri, dei Padri, dei grandi santi »⁵⁶. Ora a noi sembra che anche nella letteratura cavalleresca si possa additare un'aspirazione confusa, ma non priva di mordente, verso un momento-guida della Chiesa primitiva; il momento che chiameremo, anche nell'accezione più umana e terrena, « eroico ». Il Maritain dà per certo che « depuis les débuts de la Renaissance, le monde occidental a passé progressivement d'un régime d'heroïsme sacral chrétien à un régime humaniste »; e in tal senso, come si sa, l'umanesimo sarebbe per lui un fenomeno di decadenza. Ebbene, il momento-guida, sul piano religioso, della letteratura cavalleresca, può esser simboleggiato, a nostro avviso, dall'eroismo sacrale cristiano della *Chanson de Roland*, radice diretta o indiretta (con immistioni del romanzo arturiano, al quale pure non mancano però elementi eroico-sacrali) di tutta la fioritura franco italiana e italiana, in prosa o in versi, cantàri compresi. Che l'ideale della cavalleria eroica in senso cristiano-sacrale si sia man mano affievolito o, come suol dirsi, imborghesito (colpa dalla cultura umanistica?), non toglie valore alla nostra osservazione di prin-

⁵⁶ PINCHERLE, *art. cit.*, p. 179. Il Pincherle si richiama qui anche ad idee del Bosco e dello Chabod.

cipio. Tra mille avventure e disavventure di diversa specie, i protagonisti della letteratura cavalleresca restano pur sempre i campioni della Fede, uomini che alla Fede conquistano e convertono interi paesi, che per essa combattono e muoiono da veri eroi; e abbiamo del resto già visto quanto spesso anche il tema della « responsabilità personale dell'azione » si presti ad essere interpretato in senso cristiano e implicitamente, il più delle volte, eroico. Inoltre, quando si parla dell'affievolimento o dell'imborghesimento di un certo ideale bisognerebbe ben guardarsi dal confondere o dall'identificare in ogni caso la decadenza, in sede estetica, della letteratura che lo rappresenta, con gli effetti psicologici o sociali che quella letteratura continua ad esercitare. È una deformazione critica alla quale può condurre la storia di un « genere letterario » intellettualisticamente considerata. In materia di romanzi cavallereschi, che cosa sappiamo noi degli effetti che producevano sull'animo delle folle o dei singoli taluni episodi e personaggi, ravvivati magari dalla recitazione o dalla mimica del dicitore, che ai nostri occhi e alla nostra raffinata sensibilità artistica sembrano meno significativi, insinceri, opportunistici? In ogni tempo certa letteratura decadente o decaduta ha avuto presso il popolo (il popolo nel senso più ampio), non lievi e non fugaci fortune, concordemente deprecate, raramente giustificate, quasi mai obbiettivamente spiegate dai posteri. Nel nostro caso, poi, non si tratta tanto di porre in dubbio la fortuna del « genere », abbondantemente documentata, quanto di rendersi conto che molti elementi imponderabili sfuggono al nostro giudizio allorchè ci volgiamo a valutare l'efficacia e la vitalità di determinati « temi », come quello dell'eroismo ispirato da principî e da motivi religiosi, sempre capaci di suscitare entusiasmi, consensi e commozioni sincere in larghissimi strati della società.

Un tentativo di dare al poema cavalleresco un autentico contenuto eroico-sacrale è quello del Tasso; e a confermarcelo non sta solo l'argomento essenziale della *Gerusalemme*, ma anche il coerente atteggiamento critico e programmatico dell'autore, dai *Discorsi sul poema eroico* (titolo di per sé chiaramente definitorio), al proposito di cantare « armi pietose ». Non donne, cavalieri, amori, cortesie, ma l'austera figura del condottiero liberatore del Santo Sepolcro; non l'azione determinata dalla capricciosa e pericolosa instabilità dei sentimenti e dei sensi, bensì quella armonicamente guidata dalla saggezza e dal

valore (« molto egli oprò col senno e con la mano »). E qui si inserisce, per la prima volta come nota « programmatica » fondamentale, anche il dolore (« molto soffrì nel doloroso acquisto »): un dolore — direbbe il Maritain — che apre gli occhi su sé stesso, ma per farsi strumento di elevazione e conquista, come è, poniamo nella *Chanson de Roland*. Quando dunque si afferma che il Tasso si è ispirato al clima della Controriforma, si afferma cosa giusta (un « monumento alla Controriforma » ha definito il Burckardt la sua *Gerusalemme*); non bisogna però dimenticare che egli, cantando un argomento eroico-sacrale (e storico) che i tempi rendevano di attualità, ebbe pure, senza dubbio, coscienza di un « ritorno alle fonti » e volle implicitamente richiamarsi ad un « momento guida » dell'ideale cavalleresco riflesso nel « genere » da lui preso a trattare.

Eppure la *Gerusalemme* non è — mette conto ricordarlo ? — un poema religioso. Questo non perché il Tasso non sentisse la religione; ma la sentiva come tormento e ricerca, senso di caducità delle cose, magari anche fatalismo, non come pieno e riposato possesso; e nel poema essa si configura — è stato giustamente osservato — nei suoi attribuiti più esteriori e appariscenti, cioè come spettacolo e liturgia⁵⁷.

D'altra parte non scarseggiano davvero nella *Gerusalemme* elementi amorosi e sensuali, immaginosi e fiabeschi, che anzi ne costituiscono spesso il vero centro poetico. C'è dunque un forte contrasto tra il programma e la sua realizzazione, tra l'intelletto e la fantasia o il sentimento. Non si deve però pensare che manchino addentellati tra l'ideale cavalleresco espresso dal poeta e la realtà quale egli la viveva e la vedeva intorno a sé. Ci si dirà, ad esempio, che l'argomento delle armi, « che costituisce quel che il De Sanctis direbbe il mondo intenzionale del Tasso... e rappresenta insomma il cardine dell'azione della *Gerusalemme liberata*, nasce sotto la costellazione di quella civiltà e cultura nella quale prende tanto rilievo l'immagine del cortigiano », la cui principale e vera professione doveva essere, secondo il Casti-

⁵⁷ Su ciò vedi, da ultimo, G. GETTO, *Interpretazione del Tasso*, Napoli 1951, p. 391, e U. BOSCO, *Sulla religiosità del Tasso*, in *Rassegna della Letterat. ital.*, LIX, 1955, pp. 1-11. Secondo il Bosco il sentimento religioso del Tasso non può esser definito che cattolico, quali che siano i dubbi e i contrasti che lo travagliano e che impediscono al Poeta il raggiungimento di quella pace spirituale a cui sinceramente anelava.

glione, quella delle armi; e sarà agevole osservare che nel poema i duelli sono costruiti « con aperto ossequio alle leggi della scherma e preparati secondo il codice della cavalleria ». Si potrà, d'altro canto, affermare, parlando in generale, che « il mondo della cavalleria, spogliato del suo primitivo significato etico e religioso, si offriva come uno specchio di quella società cortigiana estense, diciamo pure di quella cavalleria mondana ferrarese, appassionata (una passione fra guerriera e sportiva) di prodezza fisica, preoccupata di lealtà e di cortesia, vogliosa di amori sensuali e galanti, lieta di sogni avventurosi e sereni, ilare di gioconde risate »; e si concluderà che « i libri di cavalleria rispondevano dunque a un bisogno pratico-ideale avvertito da quella società di vagheggiamento e compiacimento della propria forma di vita. I loro personaggi adempivano a quella funzione e a quelle esigenze a cui oggi sembrano rispondere, come è stato esattamente osservato, i campioni sportivi e i divi del cinematografo »⁵⁸.

Orbene, anche nella *Gerusalemme* abbondano elementi che soddisfacessero siffatta esigenza pratico-ideale e rispecchiassero i canoni e i costumi, anch'essi pratici e ideali, di quella società; né ciò, del resto, ne limita l'influsso e il valore paradigmatico alla classe aristocratica. Infatti il capolavoro tassesco godette nei secoli scorsi di larga diffusione, tanto che « alcuni suoi episodi entrarono a far parte del patrimonio della letteratura popolare di molte regioni »⁵⁹. Eppure il vero dramma del romanzo cavalleresco sta nella *Gerusalemme liberata*. Non le opere unitarie e organiche, psicologicamente parlando (il problema estetico è in questa sede un punto d'arrivo, non di partenza), di un Pulci o di un Folengo, di un Tassoni o di un Cervantes conducono a questo dramma e lo consumano, bensì la *Gerusalemme*, che porta la catastrofe dove voleva portare la catarsi, il dissidio dove voleva portare l'armonia. Il mondo dell'etica eroico-sacrale e quello il cui motto continua ad essere « cortesia e valore » non s'incontrano, si scontrano; e merito sarebbe stato non il partire dal presupposto di una loro possibile conciliazione, ma da quello della loro fondamentale, originaria unità. Da questo punto di vista è, secondo noi, su falsa strada il De Lollis, quando afferma che i trattatisti dell'epoca

⁵⁸ GETTO, *Interpretazione*, pp. 385 e 387 e *Letteratura e critica* cit., p. 228.

⁵⁹ Bosco, voce *Tasso* nell'*Encicl. Italiana*, vol. XXXIII, pp. 312-13.

del Concilio di Trento (Robortello, Segni, Maggi), concependo soltanto un'epica di eroi, di azioni virtuose, e rincalzando quindi la concezione letteraria umanistica « alla quale è estraneo qualsiasi principio di carità per le masse e solo è cara la perfezione invadente dell'individuo », si precludono così « irrimediabilmente l'accesso a una concezione realistica e cristiana ad un tempo dell'uomo diseroizzato »⁶⁰. Date le premesse, non è necessaria la conseguenza: ch  il cristiano   pure l'individuo eccezionale, che pratica la virt  in grado eroico, che   al disopra del comune senza esserne al di fuori; pieno, anzi, di comprensione e carit  per i meno dotati di beni materiali e spirituali, come vorrebbe essere, poniamo, il pio Goffredo. Peccato per  che questo personaggio non sia n  psicologicamente n  esteticamente riuscito.

Il dissidio tra cristianesimo e cavalleria va forse cercato pi  lontano. C'  una *Storia dell'umanesimo*, quella del Toffanin, folta di idee e di spunti validi e fecondi, che i critici hanno giudicato assai diversamente, anche nelle sue linee essenziali. Ecco un esempio di tale diversit  (anzi, qui, antiteticit ) di giudizio, tanto pi  significativo in quanto derivante da posizioni polemiche molto affini. Al Russo il libro del Toffanin sembra « una contraffazione pseudo-cattolica », un inaccettabile tentativo di interpretare l'umanesimo « una specie di controriforma *avant-lettre* sorta nel 400 a controbattere l'anarchia dell'Italia comunale », mentre il Gramsci concorda in genere con le idee del suo autore. Infatti, a differenza del Voigt e del Burckhardt, che credettero l'umanesimo diretto contro la Chiesa, il Gramsci consente che il carattere distintivo degli umanisti non   il principio della irreligiosit  o nuova religione n  la rivalutazione della personalit  umana, « i cui effetti sarebbero sorprendenti in un tempo rimasto famoso per aver allungato la distanza fra il resto degli uomini e quelli di studio », bens  la passione per l'antico, per cui una lingua morta tenta di soppiantare quella viva e popolare. Essendo l'indipendenza della letteratura volgare dalla classica indice di « lievito eretico », la Chiesa favor  l'umanesimo come reazione a quella « mistica indisciplinatezza »; la quale poi sfocer  nella Riforma, che col distacco dalla Romanit  e la rivincita dei volgari rinnova i pal-

⁶⁰ DE LOLLIS, *op. cit.*, pp. 74 e 75. Per una pi  diretta informazione v. ora G. DELLA VOLPE, *Poetica del Cinquecento*, Bari 1954.

piti della cultura comunale, fremente d'eresia, contro la quale l'umanesimo era sorto ⁶¹.

Non è il caso di discutere qui se e quanto i citati giudizi polemici del Russo e del Gramsci (polemico è, del resto, lo spirito che anima il libro stesso del Toffanin) pecchino di partigianeria. Ci sembra però che ove si voglia (e noi crediamo che si debba) parlare di un umanesimo cristiano, non si possa trascurare l'opera di *docta pietas* compiuta dagli umanisti per assimilare l'antica sapienza conformandola e conciliandola coi dettami della nuova fede, tanto che, ad esempio, « già nella *Divina Commedia*, come nell'*Africa* del Petrarca è tutto un grande mistero cristiano ». Di tale opera il Toffanin ha offerto una documentazione ampia e convincente; e non gli sembra eccessivo concludere che « di quella trasformazione dell'imperialità della Chiesa da politico-spirituale a spirituale, che ha il suo momento critico in Bonifazio VIII e conclude a una riconsacrazione della frase 'cattolicesimo romano', gli umanisti sono i grandi artefici laici. Seminino pure discordie per la terra, con la pretesa di dominarla, i protervi Signori; i veri dominatori e salvatori di essa saranno i Sapienti affratellati, pur nel fragore dell'armi, dall'inviolato latino; e 'piscatores hominum' si ridiranno con sacerdotale pietà » ⁶².

⁶¹ RUSSO, *art. cit.*, p. 142 e GRAMSCI, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Torino, 1949, cap. *Umanesimo e rinascimento*, pp. 37-38. Sul carattere « volgare » (nel senso linguistico e sociale) dell'eresia nel medioevo (secc. IX-XIV) si veda da ultimo R. MORGHEN, *Movimenti religiosi popolari nel periodo della riforma della Chiesa*, in *Relazioni del X Congresso Internazionale di Scienze Storiche*, vol. III, *Storia del Medioevo*, Firenze 1955, pp. 333-56. Qualche constatazione: « gli eretici d'Arras firmavano con la croce il testo delle loro disposizioni. Ma, soprattutto, non capivano il latino, e le domande dei giudici dovevano esser loro tradotte nella lingua volgare ». « I seguaci di Roberto d'Arbrissel e di Pietro l'Eremita erano servi della gleba, coloni, abitanti di villaggi, meretrici convertite, *mulierculae*, in una parola *popolani*, cioè appartenenti ai ceti più umili della società » (pp. 337 e 338).

⁶² TOFFANIN, *Storia dell'uman.* cit., vol. II, pp. 77 e 84. La frase del Valla che si cita poco appresso è riportata a p. 199. Per le ascendenze medievali dell'umanesimo cristiano è tuttora assai importante l'articolo di F. SIMONE, *La « reductio artium ad Sacram Scripturam » quale espressione dell'umanesimo medievale fino al secolo XII*, in *Convivium* 1949, pp. 887-927, al quale può esser collegato, su un piano di ricerca prevalentemente linguistica e stilematica, quello di A. MARICO, *Il volgarismo alle origini della lingua latina nel medioevo. L'« auctoritas divina »* in *Studi Medievali*, XIII, 1940, pp. 108-40: quivi si mostra come attraverso l'*auctoritas* non soltanto religiosa ma anche letteraria dei

A questo processo di assimilazione, esaltazione, consacrazione della letteratura latina da parte dell'umanesimo cristiano (« c'è dunque nella lingua latina come il pegno e come il segno di una divina volontà, se esso, presso gli stranieri, i barbari, i nemici, santamente e religiosamente da tanti secoli è custodito », scrive il Valla), resta estranea la letteratura cavalleresca. La Chiesa ufficiale e docente, per così dire, la ignora anche quando la tollera, prima forse appunto in quanto cavalleresca, e poi in quanto volgare, perchè o caduta in mano ai « foibles jogleors », come dice l'autore dell'*Entrée*, ai quali qualche buon sacerdote dovrebbe far tagliare il naso come spergiuri (« a raison droite devoit un bon pastor — far les snarer come perjuraor »)⁶³, o, ripresa da poeti più o meno colti o « aristocratici », reca, nello stesso binomio « cortesia e valore », che ne costituisce il centro e l'essenza, un continuo pericolo di immoralità e rilassatezza, una indelebile impronta di « favola mondana » cui sin dalla nascita era negato il privilegio (un privilegio equivalente quasi ad un riscatto) di essere scritta in latino.

Di riscattarsi certo avrebbe avuto molto meno bisogno se, come era avvenuto in Francia nel periodo delle origini, quella letteratura avesse continuato a crescere e a prosperare all'ombra e al servizio dei monasteri e dei pellegrinaggi, con l'attiva collaborazione del clero. Ma in Italia essa aveva trovato altro clima, altri uomini, altre esigenze. Non che le venisse meno, specie nelle sue manifestazioni più popolari (siamo stati noi stessi a sostenerlo) il fondo religioso e morale implicito alla propria natura e alla nostra inalienabile tradizione cristiana, con le sue molteplici e sempre efficaci risorse emotive e psicologiche; ma tale fondo, specie ai tempi del Tasso (da lui, non si dimentichi, ha preso le mosse questo nostro discorso), era troppo debole piattaforma per lanciare il « genere » alla riconquista di sé stesso ed ergerlo a vessillo delle idee controriformistiche.

Il Tasso, d'altro canto, era uomo troppo turbato da dubbi religiosi, da impulsi sensuali, da sofismi intellettualistici per portare a termine felicemente una simile impresa. Il dramma

sacri testi si compia una sorta di seconda romanizzazione della Latinità. Altre indicazioni sull'umanesimo cristiano in genere abbiamo già offerto alla nota 7 di questo saggio.

⁶³ *Entrée*, vv. 2815-16.

dell'umanesimo cavalleresco solo esteriormente ridivenuto eroico-sacrale è dunque il suo stesso intimo e travaglioso dramma, che va dalla *Liberata* alla *Conquistata*, dai *Discorsi sull'arte poetica* all'*Apologia del poema* e ai *Discorsi sul poema eroico*, dai sospetti d'eresia, ch'egli nutriva verso sé stesso (e dai quali lo assolse l'inquisitore di Ferrara) alle prime manifestazioni della mania persecutoria e alla misera fine in Sant'Onofrio. Dramma nel quale è impossibile districare gli aspetti letterari da quelli umani, religiosi, politici, sociali del poeta e del suo tempo, se è vero che le aspre e complesse polemiche accesi intorno alla *Gerusalemme*, e che interessarono e coinvolsero tutta la classe colta di allora, sono anche il riflesso del travaglio controriformistico per crearsi — materia e forma — una propria poetica, una poesia volgare colta, regolata, morale, secondo religione e secondo ragione. Un tentativo del genere — abortito ben più miseramente che non la *Conquistata* — può essere additato nell'incompiuto poema *Ercole* del Giraldi Cinzio.

I dissidi, le incertezze, le incongruenze in cui si concreta la lunga vicenda, esterna ed interna, della *Gerusalemme*, e di cui il poema stesso reca evidenti segni, non sono dunque soltanto l'effetto di uno spirito debole e incerto, di una mente malata. Il grandioso quadro della Controriforma riflette al vivo le sue luci e le sue ombre nel dramma di Torquato, che in questo ci appare come opposto e parallelo al dramma ben più tragico di Erasmo, che si colora sinistramente dei rossi bagliori della Riforma. Eccolo, il famoso umanista olandese, idealmente rifugiato nella pace idilliaca di un giardino o di una villa isolata, in colte conversazioni con pochi amici (tale la scena del suo *Antibarbarus*) dichiarar guerra ai nemici della cultura classica, da lui detti Goti. Voleva portare lo spirito classico tra gli uomini, arricchirne l'animo dei cristiani, farne una moneta corrente. Nell'*Enchiridion militis christiani*, contro i « calunniatori che credono che il massimo segno di religiosità sia l'ignoranza delle *bonae litterae* », proclama di aver studiato la letteratura greco-latina per trarne elementi da adornare il tempio del Signore. E parla spesso, in questo senso, di *restitutio*, *reflorescentia*, *renascentia*; un suo amico, Fabrizio Capitone, lo definisce « autorem cum renascentium literarum, tum redeuntis pietatis ». Anche il grande rivolgimento religioso, sociale, morale della Riforma gli appare derivante dall'ignoranza del mondo classico: « la fonte e il semenzaio di tutta questa tra-

gedia è un inguaribile odio contro gli studi linguistici e le *bonae litterae* », contro le quali Lutero e i suoi seguaci si sono avventati, quasi ad espugnare i fortilizi delle Muse ⁶⁴.

E invece è anzitutto la sua tragedia, la tragedia, forse dell'umanesimo classico, sia pure cristiano o cristianizzato, che non ha compreso la forza e la portata di un movimento innovatore e sovvertitore, in senso vasto, anche nel campo della cultura e della letteratura, illudendosi di poterli arrestare e combattere cogli evanescenti fantasmi di un mondo lontano, commisurando alle loro virtù i canoni della nuova fede invece di commisurarli alle esigenze del presente, e lasciandosi sfuggire di mano una delle armi più efficaci per l'impari lotta, il volgare; ma il volgare, per intenderci volgendo lo sguardo all'Italia, di San Francesco o di Santa Caterina, e — perchè no ? — del Pulci, del Boiardo, dell'Ariosto, che il Minturno avrebbe chiamato barbari, come Erasmo chiamava goti gl'ignoranti delle *bonae litterae*.

Dall'altra parte il dramma di Torquato, cioè dell'umanesimo cavalleresco. Anche qui una riconsacrazione, una cristianizzazione esteriore dà corpo a un'illusoria speranza: quella di poter offrire man forte alla Controriforma con un « genere » — scrive il De Lollis — nato male, perchè « guardato a vista, come da un gendarme, dalla letteratura colta »: la letteratura della quale i teorici italiani della Controriforma non erano riusciti a disfarsi, e della quale neppure il Tasso aveva saputo offrire — e forse non avrebbe potuto — un soddisfacente modello con la *Liberata*, nonostante vi tentasse, anche sul piano linguistico, una sorta di conciliazione tra il volgare umanistico e quello comune ⁶⁵.

Inutile la resipiscenza — soprattutto in senso morale e religioso — della *Conquistata*; altrettanto inutile lo zelo col quale Erasmo, ormai vecchio, inveisce nel suo *Ciceronianus* contro

⁶⁴ J. HUIZINGA, *Erasmo*, Torino 1941, pp. 38, 67-68, 168, 205. Secondo lo Huizinga (che citiamo qui a rincalzo di quanto si è già osservato sulla religiosità rinascimentale), « i lati mondani e pagani del rinascimento sono stati troppo sopravvalutati », poichè « lo spirito del secolo XVI si compiaceva di forme pagane, ma il contenuto che esso esigeva era cristiano » (p. 168).

⁶⁵ Come fu attuato un simile tentativo e come i contemporanei lo giudicassero e condannassero, si veda in R. M. RUGGIERI, *Aspetti linguistici della polemica tassese*, in *Lingua Nostra*, VI, 1944-45, pp. 44-50 e *Latinismi, forme etimologiche e forme « significanti » nella Gerusalemme Liberata*, ibid. VII, 1946, pp. 76-84.

l'eccessivo classicismo esteriore degli umanisti e il loro gusto paganeggiante. Vuol far sì che le *bonae litterae*, « che presso gli Italiani finora sono state quasi pagane, si avvezzino a parlare di Cristo »; ma gl'Italiani, specialmente Giulio Cesare Scaligero, lo attaccano come nemico dell'Italia e di Cicerone ⁶⁶. Il Tasso vuol dare con la *Conquistata* quel modello di poema eroico-sacrale che gli sembrava fallito nella *Liberata*; ma fallisce ancor più, e non riesce a spegnere né le polemiche suscitate dalla sua opera né le ansie, le incertezze, le scontentezze che gli turbavano la coscienza.

L'umanesimo classico e quello cavalleresco sono dunque morti? No, ma hanno concluso un loro ciclo per iniziarne un altro, per trasfondersi in nuove forme, soddisfare diverse esigenze. Già non bisognerebbe poi mai dimenticare che l'umanesimo, comunque lo si qualifichi (classico, o cristiano, o cavalleresco), è appunto una forma: una forma di vita e di cultura assai complessa, e non soltanto una formula. A formula esso scade quando se ne irrigidiscono o se ne rilevano certi aspetti lasciandone in ombra certi altri o mettendo in luce, delle correnti opposte o credute tali, solo quanto serve a rafforzare una determinata tesi. Ciò accade spesso per ragioni polemiche; e quanto più la polemica si fa partigiana, tanto più il *dolo* è cosciente, anche se non sempre evidente. Ma al pericolo di qualche deformazione della realtà non ci lusinghiamo di esserci del tutto sottratti neanche noi, che pure abbiām cercato di non essere né polemici né partigiani. Questo principalmente per due motivi: che della realtà abbiamo considerato solo un aspetto particolare, e che tale aspetto nei riguardi dell'umanesimo cavalleresco figura quasi dimenticato, come tema essenziale, dalla pur enorme bibliografia di studi umanistici. Ciò lo rende dunque bisognoso di rettifiche, integrazioni, approfondimenti, tanto più che si tratta di un quadro da noi tracciato solo a grandi linee; nel quale, dunque, anche le formule hanno un loro valore didattico e allusivo.

In questo senso noi vorremmo far ricorso ad un'ultima formula, quasi a un « motivo » rinascimentale, che stranamente affratella, nella vita e nella letteratura, personaggi reali o immaginari: la pazzia. Pazzia è quella d'Orlando « che per amor venne in furore e matto — d'uom che sì saggio era sti-

⁶⁶ HUIZINGA, *Erasmus*, pp. 248 e 250-51.

mato prima », e quella di cui Erasmo tesse l'elogio; e se le troppe letture di romanzi cavallereschi conducono Don Chisciotte alla pazzia (« y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio »), in quella del Tasso hanno certo gran parte gli sforzi intellettuali, le contrarietà, le preoccupazioni di ogni sorta procurategli dal proposito di rinnovare fundamentalmente (cioè, in questo caso, di restaurare), il genere eroico-cavalleresco, con intendimenti religiosi. Coincidenze casuali, accostamenti artificiosi? Non tanto. In questo ansioso riproporsi, con valutazioni e risultati diversi, del tema della pazzia, apparente o effettiva, in un allucinante giuoco tra realtà e finzione che ha qualcosa di pirandelliano, si concreta, più che non paia a prima vista, da un lato un'aspirazione alla saggezza, all'equilibrio, alla giusta valutazione dell'umana natura e delle sue possibilità, dall'altro l'avversione a quanto è disarmonia, eccesso, *desmesure*. Non sono questi — l'abbiamo riconosciuto per altre vie — tra i caratteri più tipici del rinascimento? Così il saggio e dotto umanista e il poeta dell'olimpica serenità ci inviteranno a riconoscere sorridendo con indulgenza, quel poco o molto di ineliminabile pazzia che è in noi, il primo additandola nell'amore, nell'orgoglio, nella vanità, nell'amicizia, nella guerra e via dicendo, il secondo proclamando che nella Luna, dove stanno « tutte l'occorrenze nostre »,

sol la pazzia non v'è poca né assai,
ché sta qua giù, né se ne parte mai,

e informandoci poi che Astolfo, giunto lassù per riprendersi il senno d'Orlando, si meraviglia di trovarvi anche buona parte di quello di tante altre persone che all'apparenza ne sembrano invece ben provviste. Erasmo e l'Ariosto ci dipingono dunque l'aspetto umano, normale, corrente della follia o della dissennatezza, l'aspetto che s'inserisce nella nostra vita d'ogni giorno e che quindi è da saggi valutare, accettare, scusare ⁶⁷.

L'altro aspetto, quello per cui, ingrandendosi e come fermentando spaventosamente uno dei tanti granelli di pazzia che

⁶⁷ *Orlando Furioso*, c. XXXIV, ott. 81 e 84. Certo non senza ragione lo HUIZINGA rileva che Erasmo nei suoi scritti « ha quasi la luminosa armonia dell'Ariosto. Come l'Ariosto, non è mai tragico e non è mai veramente eroico » (*op. cit.*, p. 169).

sono in noi, essa diviene pauroso squilibrio e accecamento e furia e morte ci sta incarnato davanti in Orlando, in Don Chisciotte, nel Tasso. Strano e significativo destino che accomuna personaggi immaginari e reali tratti tutti dalla stessa atmosfera « cavalleresca » che provoca e colora anzi, in vario grado, il loro uscir di senno. Ecco dunque, da evitarsi e da paventarsi, l'esempio della disarmonia, della *desmesure*. In Orlando furioso esso è ancora un mònito, un elemento perturbatore che si presta a essere eliminato, e tutto torna nella normalità⁶⁸; in Don Chisciotte e nel Tasso è una realtà definitiva, una deviazione mentale e psicologica che non può esser più sanata, come non possono sanarsi gli equivoci, i contrasti, i compromessi di cui è intessuta la tela della *Gerusalemme*. Vuol dire che l'umanesimo cavalleresco ha esaurito il suo ciclo vitale. Chiamato in Italia a rinnovarsi, esso aveva più volte risposto efficacemente all'appello, adeguandosi ai tempi e agli uomini: ne erano nati così i poemi francoveneti, i cantàri toscani, le prosificazioni di diverso tipo, i capolavori del Pulci, del Boiardo, dell'Ariosto, che in diversa misura attingono alla realtà e alla fantasia (sem-

⁶⁸ Mette conto però ricordare qui che nel personaggio di Orlando, fin dalla sua nascita al mondo dell'arte (cioè nella *Chanson de Roland*) c'è come un oscuro presentimento della futura follia. Quando, solo tra tutti, egli si leva ad incitare Carlomagno esitante affinché prosegua la guerra contro Marsilio, Gano gli si oppone esclamando tra l'altro: « Cunseill d'orguill n'est dreiz que a plus munt: — laissum les fols, as sages nus tenuns ! ». Parole di malanimo del padrigno verso il figliastro ? Sino ad un certo punto. Nelle gole di Roncisvalle Olivieri, vedendo avanzare la moltitudine dei pagani, pregherà il compagno di suonare l'olifante affinché l'imperatore venga in loro soccorso. Ne ha in risposta un orgoglioso rifiuto; ed è allora che il poeta stesso esce in quei famosi versi che attribuiscono a entrambi i paladini il vanto del valore guerriero, ma solo ad Olivieri quello della saggezza: « Rolland est proz et Oliver est sage, ambedui unt meveillus vasselage ». Quando infine, divenuta la sconfitta irreparabile, Rolando decide, ormai troppo tardi, di suonare, l'amico lo apostrofa aspramente: « Vasselage par sens nen est folie: mienz valt mesure que ne fait estultie » (*Chanson de Roland*, ediz. BÉDIER, Paris 1930, vv. 228-29, 1093-94 e 1724-25). Non potrebb'esser più evidente il contrasto tra la saggezza e la follia, la « misura » e la stoltezza, nè l'equazione tra la follia e l'orgoglio, cui si ispirano in questi casi le azioni di Rolando: il suo è, certo, « meveillus vasselage », ma non « vasselage par sens ». Situazioni e valutazioni che, pur nella diversità degli uomini e dei tempi, valgono, mi pare, da un lato a farci meglio comprendere il contrasto dantesco tra « cortesia e valor » e « orgoglio e dismisura », dall'altro a giustificare, dopo i « travimenti » del Boiardo e dell'Ariosto (e in clima di Controriforma) il ritorno o il richiamo programmatico del Tasso all'equazione « valore-saggezza » (« molto egli oprò col senno e con la mano »).

pre indivisibili, però, l'una dall'altra), e in diversa misura interpretano e soddisfano i gusti e le abitudini di varie classi sociali. L'ultimo appello, quello di un ritorno alle origini eroico-sacrati, era fallito, nella letteratura e nella vita; non perché il tema fosse « superato » (insegni l'autore della *Chanson de Roland*, che per i suoi contemporanei seppe rendere attuale e palpitante un argomento di tre secoli prima) o perché il cristianesimo attivo e combattivo non fosse sentito; ma perché il Tasso era poeta di altre forme e di altro spirito, il « genere » oramai logoro, gli uomini ormai consapevoli che il binomio « valore e cortesia » andava esaurendo la sua carica emotiva, il suo valore pratico ed emblematico, scivolando verso il vuoto, l'esteriore, il posticcio. Non per nulla qualcuno ha additato nel Tasso un precursore del secentismo.

È stato rilevato che per vari atteggiamenti polemici l'*Elogio della follia* appartiene più alla storia delle lotte religiose con la Germania che all'umanesimo vero e proprio, e che vi si rivela soprattutto l'incomprensione dei legami esistenti tra esso e la Chiesa di Roma ⁶⁹. Ma l'ironia di Erasmo non intacca il Cattolicesimo romano nella sua essenza, come non lo bruciano le fiamme che Lutero appicca, sulla pubblica piazza, alla bolla papale di scomunica. Allo stesso modo, la beffa del Tassoni non menoma la nobiltà dell'ideale cavalleresco e i capolavori cui diede origine, né li arde il rogo che crepita nel cortile della casa di Don Chisciotte. L'inesorabile condanna raggiunge, per esempio, un oscuro libro dal titolo *El caballero de la Cruz*, perché, come sentenza saggiamente il curato, « por nombre tan santo como este libro tiene, se podía perdonar su ignorancia; mas también se suele decir: tras la cruz está el diablo: vaya al fuego »; ma risparmia invece « la invención del famoso Mateo Boyardo » e quella del « cristiano poeta » Ludovico Ariosto, purché scritta nella lingua originale ⁷⁰. Segno che anche nelle tempeste e nei travimenti temporanei dello spirito, la forza di un'idea che fu feconda di bene e di progresso non può essere disconosciuta. Essa rimane, nella storia, attraverso una definizione più o meno felice — umanesimo classico, cristiano, o ca-

⁶⁹ Si veda la « voce » *Elogio della follia*, di M. PENSA, nel *Dizionario letterario delle opere e dei personaggi* (ediz. Bompiani).

⁷⁰ *Don Quijote*, parte 1^a, cap. VI.

valleresco —; purché non si dimentichi che dietro la sintetica genericità di tale definizione ci sono uomini che quella idea hanno creduto e propugnato, scrittori e poeti che l'hanno diffusa, cantata, esaltata; e non si scambi per sola letteratura ciò che fu anche realtà, né si uccidano, in nome della realtà (o del realismo o del materialismo) l'arte e la fantasia, che sono tra gli attributi più distintivi della vera *humanitas*.

RUGGERO M. RUGGIERI

L'ANTICA CANZONE NAPOLETANA DI CAPODANNO

« IO TE CANTO IN DISCANTO »

1. — Il componimento che dà il tema al presente scritto è stato pubblicato due volte: la prima nel 1789, a Napoli, nella *Collezione di tutti i poemi in lingua Napoletana* a cura di Giuseppe Maria Porcelli, che dichiarò di trarlo « da un antico MS. che si conserva da' Sig. Piscopi »; la seconda un buon secolo dopo nel volume su *Le Villanelle alla napoletana* di Genaro Maria Monti, che si avvale di un ms. posseduto dalla Società Napoletana di Storia Patria, contenente un antico commento alla canzone ¹.

Questo commento è molto importante per noi; è intitolato *Perchè fu composta, e da chi la canzona solita cantarsi il capo dell'anno, che comincia Io te canto in discanto*, ed occupa le prime 81 carte del manoscritto, che ne comprende in tutto 94 ².

L'anonimo autore comincia col raccontare d'essersi trovato, giovanetto, nel 1499, alla festa che si fece in Somma per le nozze di Ferdinando II d'Aragona con l'infanta Giovanna; de-

¹ *Collezione di tutti i poemi in lingua Napoletana. Tomo vigesimoquarto. La Boccoleca de Virgilio ed altre Poesie. Opere inedite di varj autori. Tomo primo, Napoli MDCCLXXXIX. Presso Giuseppe - Maria Porcelli, p. 11. — GENARO MARIA MONTI, Le villanelle alla napoletana e l'antica lirica dialettale a Napoli, « Il Solco » casa editrice, Città di Castello, MCMXXV, pp. 114-115 e poi alle pp. 336-343: APPENDICE II. L'antico commento alla canzone « Io te canto in discanto ».*

² Il ms. è senza titolo, cartaceo, rileg. in pergamena molle; misura mm. 160 × 121 (i fogli mm. 152 × 106) e sulla costola, in basso, reca in inchiostro nero la segnatura XXVIII D 24. Non ha carte di risguardo; le 94 cc. sono numerate di mano moderna. La c. 82 è bianca sulle due facce e segna la separazione tra i due scritti contenuti nel volumetto. La scrittura è corsiva, chiara, quasi calligrafica, su rigatura a secco, a due righe, con margine uguale ai due lati. Sulla guardia della coperta anteriore, bollo a inchiostro della Società Napoletana di Storia Patria. Pei caratteri interni, da notare la rarità delle abbreviature, il disordine della punteggiatura, la frequenza delle minuscole dove ci attenderemmo le maiuscole e viceversa. — Nella misura data dal Monti: mm. 15 × 11 (*Le villanelle* ecc. cit., p. 339 nota 5) l'indicazione mm. è da sostituire con cm.

scrive poi la festa in cui, fra altro, fu recitata la canzone; dice che la maggioranza ne rise, ma senza intenderla, e finalmente espone con grande minuzia interpretativa i sensi riposti di essa, affermando di averli appresi da Francesco Caracciolo (il poeta ciambellano di corte), che li aveva svelati un giorno a mensa, trovandosi ospite di suo padre.

Gioverà seguire testualmente almeno qualche passo della narrazione a partire dal punto dov'è detto che madama Giovanna si recò in Somma per le nozze, perchè la vivace descrizione della festa, dei divertimenti che vi si tennero a corte bandita, ha un sapore tutto suo e ritrae pittorescamente l'ambiente di un'età in cui la poesia aveva tanta parte nella vita delle corti, e tra i cortigiani poeti ve n'erano di varia condizione e merito, cioè savii e dotti e anche asini e ignoranti, per usare le parole dell'autore. Or dunque, recatasi l'infanta in Somma,

...il Rè la sposò, e vi fece una pomposissima festa con corte bannita, come si costuma di far da f' gran Rè. ³ Hor questa sì universale allegrezza, oltre il danzare, e banchetteggiare non vi mancorno mille sollazzevoli intermedii de musiche d'ogni sorte di farse, d'egloghe, ch'ivi s'intesero; et il Pontano, et il Sanazzaro, che ivi erano ferno recitare non sò quanti di quelli loro gliommari napoletaneschi, et Carideo, che Barcinio è chiamato dal sannazzaro nell'Arcadia, essendo costui secretario del Rè fè cantare mille sue frottole fatte da lui in lode della sua luna, di cui egli sotto nome d'endimione era mirabilmente invaghito, et all'hora ch'il Rè voleva andare in letto comparve una mascherata d'alquanti cavallieri riccamente addobbati fra i' quali vi furono due l'un vestito da contadino sonando una sordellina, e l'altro alla corteggiana sonando una lira, i' quali dopò haver sonato un pezzo concordemente cantaro questa canzona il cui intendimento voi signora desiate sapere, la quale porse non poco piacere à gl'ascoltanti, e vi fur di quelli, che vedendo l'hora che fu cantata la giudicaro per uno epitalamio villanesco, ma in esso non si vidde quello artificio, che in quel si cantò nelle nozze di Peleo, e di Theti, finalmente la canzone diede da ridere al Rè, et alla Regina, et à suoi corteggiani per la vaga ruzzezza delle parole di che era tessuta, benche il vero senzo di lei non fusse inteso da veruno fuorchè dal Sanazzaro, e dal Pontano, e dal Caracciolo... (cc. 7r. - 8r.).

Quale fu il senso inteso dai tre illustri poeti nella canzone? Questo: che un cortigiano furbo e prudente avesse voluto per mezzo di essa sfogare l'animo suo, bramoso di manifestare pubblicamente al re una parte dei colpevoli comportamenti del padre, Alfonso II, epperò avesse accortamente usato

³ Il punto è una mia aggiunta, necessaria per l'intelligenza del testo. Per tutto il resto, salvo qualche raro caso (sempre notato), riproduco il ms. diplomaticamente.

un parlare coperto, contentandosi « d'essere inteso da pochi e savii; assai più che da molti, et ignoranti » (c. 9 r.).

La canzone, continua il nostro autore, ebbe un successo enorme, ne andarono intorno gran numero di copie, fino a che, venutane una in mano d'un fanciullo e questi imparatala a memoria, anche altri fanciulli l'impararono e insieme l'andavano cantando « nell'alba, nel meriggio, à vespro, à compieta » (c. 9 v.) con gran piacere di coloro che non l'avevano ancora sentita.

Ma se gli scritti, ricopiati più volte, si riempiono di barbarismi e di errori, ancora più è da pensare come questa canzone « possa essere divenuta barbara, et oscurissima per esser passata per giuditio, e per bocca de semplici fanciulli » (c. 11 r.); cosicchè l'anonimo studioso, palesandosi con queste sue osservazioni buon intenditore di poesia popolare e in certo grado filologo, fa vedere che cosa sia il testo nella lezione corrotta dalla trasmissione orale, e come, emendato, esso ritorni « lucente ». Peccato che di questo lavoro di emendamento egli dia un saggio limitato ai primi quattro versi; il testo intero posto al termine dell'esame esegetico riproduce, com'è da credere, la lezione emendata perchè i primi quattro versi sono nella lezione « lucente » e non in quella barbara, popolare. È il testo già pubblicato dal Monti, ma le inesplicabili e numerose varianti della stampa rispetto al manoscritto, consigliano di riprodurlo direttamente da questo, diplomaticamente (c. 80 v.-81).

Canzone di Capo d'anno

Io te canto in discanto
Di spirito santo
Per santo Matteo,
et per santo Bartomeo ⁴

⁴ Così in questo luogo; ma sempre « Bartolomeo » altrove. La lezione corrotta di questi primi quatfro versi è dall'autore data a c. 11 r.:

Di canto, e discanto,
e de spirito santo,
di santo Matteo,
e di santo Bartolomeo.

Altra variante dei primi due versi ci fu conservata da Giovan Battista Del Tufo:

Una certa canzon, che piace tanto,
Di canto in scanto di Spirito Santo.

Per quest'ultima cfr. S. VOLPICELLA, *Giovan Battista del Tufo illustratore di*

Hora à Dio honore,
 e de lo salvatore
 siamo arrivati in casa di Barone
 Barone, e Baronazzo,
 che fabrica palazzo
 In coppa à palazzo ncè nà palommella
 ò palommella, che puorti in pizzo
 Garofano, e Cannella,
 e battesimo de christo
 Danci messere se ngè dive dare,
 che la luna è broca, e non vedimmo andare
 ò de lo castiello
 prestaci no cortiello
 ch'havimmo un'Asiniello,
 ch'è povero zoppariello
 lo volimo scorticare
 l'ossa alli cani
 la pelle à cinque grana
 longa, sperlonga per fi à santa Helena
 Dio te guardi la bella mogliere
 longa, sperlonga fi à santo Vito
 Dio te lo guardi lo bello marito
 longa, sperlonga fi à santo Aniello
 Dio te lo guardi lo bello fratiello
 longa, sperlonga fi à santo Antuono
 Dio te lo guardi lo bello figliuolo
 longa, sperlonga fi à santo Iasso
 Dio te la guardi la bella vaiassa.

Prima ancora di cercare un senso alla filastrocca, va cercato un senso alle parole di cui essa si compone, e particolarmente a quelle che sono più lontane o dalla lingua o dall'uso. Ecco, pertanto, un breve commento letterale:

discanto, nel parlare corrente del tempo, è un cantare a due. Più vario e complesso il significato storico come termine tecnico musicale.

in casa di Barone, è locuzione, il cui significato viene chiarito da una fonte settecentesca: « 'N casa de Barone, va a *quel che si desidera*, alludendosi a' comodi, e piaceri, che in casa di un Signore si possono avere » ⁵.

palazzo, può intendersi nel significato usuale, ma per antonomasia può indicare *la casa del Re* ⁶; e qui non è da escludersi possa significar questo.

Napoli del secolo XVI. Memoria letta ecc., Napoli, Stamp. della Regia Università, 1880, p. 69.

⁵ *Vocabolario delle parole del dialetto napoletano, che più si scostano dal dialetto toscano, con alcune ricerche etimologiche ecc.* Tomo primo. Napoli, 1789. Presso Giuseppe-Maria Porcelli, p. 56 (L'opera è attribuita a Ferdinando Galiani).

⁶ *Ivi*, tomo II, p. 8.

broca (e *bruoca*), oscura. La solita fonte settecentesca dice: « si sa che nell'approssimarsi della tempesta si annuvola il cielo, ed oscurasi l'aria, come se fossero i crepuscoli... » ⁷.

sperlonga, qui è usato come giuoco verbale, per assonanza con *longa*, ma è voce con suo significato, usata per donna alta assai ⁸.

santo Vito, *santo Antuono* potrebbero essere reali indicazioni topografiche giacchè due feudi napoletani di questo nome sono spesso ricordati nei docc. del sec. XVI; cfr. N. CORTESE, *Feudi e feudatari napoletani della prima metà del Cinquecento*, Napoli, Soc. di Storia Patria, 1931, pp. 151-152, 162-163; p. 123.

vaia è la serva di casa, la fantesca, qualche volta, ma non qui, con senso dispregiativo.

Spiegate le parole, vediamo di toglier di mezzo altre questioncelle: le fonti manoscritte, la loro età, l'età del commento, la personalità del suo autore.

Le fonti manoscritte note sono due solamente: quella del sig. Piscopi, sulla quale fu esemplata la lezione del Porcelli, e quella posseduta dalla Società storica napoletana, dopo essere stata di Bartolommeo Capasso, presso cui la vide il Croce che la giudicò del sec. XVII, e copia ⁹. È quasi certo che il ms. Piscopi e il ms. della Società di storia patria napoletana siano cose diverse, date le varianti che presentano le lezioni della canzone esemplate su di essi, ma o l'uno dev'essere stato copia dell'altro, o tutti e due debbono essere derivati da un terzo; difatti la didascalia del Porcelli: « Composta e recitata nel 1499, nelle Nozze del Re Ferdinando II. con l'Infanta Giovanna sua moglie... », mostra la parentela col commento non solo per il suo contenuto, ma per quella data 1499. La concomitanza anche nell'errore (le nozze vennero celebrate nel 1496) non può sembrare casuale ¹⁰.

Circa l'età del commento, l'accordo è pieno: il Capasso lo assegnò alla metà circa del sec. XVI, il Nicolini si rimise al già detto dal Capasso, il Monti precisò fra il 1553 e il 1555, considerato che l'anonimo autore in un luogo parla di D. Pie-

⁷ *Ivi*, tomo I, p. 64.

⁸ *Ivi*, tomo II, p. 136.

⁹ Cfr. B. CAPASSO, *Sulla poesia popolare in Napoli. Notizie storiche*, in « Arch. stor. per le Province Napolet. », VIII, 1883, pp. 318-319; B. CROCE, *I teatri di Napoli, Secolo XV-XVIII*, Napoli, Pierro, 1891, p. 769; F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, con introduz. e note di F. NICOLINI, Napoli, R. Ricciardi, 1923, p. 294. Il Monti, senza però darne motivazione, ritiene del sec. XVIII il ms. della Società storica napoletana (*Le villanelle alla napoletana cit.*, p. 339 e nota 5).

¹⁰ L'errore cronologico era stato già notato dal NICOLINI, luogo cit.

tro di Toledo (che lasciò il governo nel 1553) come di un Vicerè non più in carica e in un altro di Carlo V (che abdicò nel 1555) come del sovrano regnante ¹¹. La datazione del Monti può ricevere conferma dall'esame stilistico. Lo scrittore non giunge ai contorcimenti e alle inflazioni dello stile seicentesco, ma col modo di periodare, con l'artificio di certe immagini, manifestamente li preannunzia ¹².

Di sè egli parla in tre luoghi, sempre però in modo vago e curioso. La prima volta ci si palesa come di sesso maschile: « *oh mi ricordo, ch'essendo io giovanetto, e trovandomi in una giornata d'allegrezza, che si faceva per le nozze di uno di questi signori Aragonesi* » (c. 3 r.). Ma poco dopo pare volga il discorso al femminile: « *et io ch'a quel tempo facea professione di galante, come ogn'altra Dama napoletana con molte altre signore di conto me ritrovai ad accompagnar la Regina in Somma* » (c. 7 r.). Il terzo accenno a se stesso ci trasporta nella casa paterna dove avrebbe avuto luogo la circospetta dichiarazione del Caracciolo sul significato politico della canzone: « *intesi poi dal Caracciolo, il quale essendo à pranzo una mattina con la buona memoria del mio signor padre in tavola con molta secretanza dichiarò questa canzona punto per punto, et io all'ora me la scolpii in tal modo nella memoria, che non mai m'uscirà, finchè io viva* » (c. 9 r. e v.).

Memoria davvero eccezionale avrebbe dovuto avere questo uomo o donna che fosse, per ritenere a puntino l'assai lungo discorso che scrive, ond'è che, per tutte le circostanze considerate, non è infondato il sospetto di una finzione ¹³: una di quelle tante finzioni, non prive di qualche elemento reale, che formano la cornice di numerosi trattati, dialoghi e scritture di argomento vario del nostro Cinquecento. E degli schemi

¹¹ Per il Capasso e il Nicolini mi riferisco ai luoghi citati dei loro scritti, per il Monti alla p. 336 delle sue *Villanelle* cit.

¹² Ecco un saggio dell'esordio, dove l'A. parla delle passioni dei governanti che spezzarono, al chiudersi del Quattrocento, un periodo di assai tranquilla pace. Questa, infatti, sarebbe continuata « si nel quieto campo delli governanti il mondo non fusse stato seminato il grano dell'avaritia, et l'orgio della rapina facendoli d'ogni intorno una siepe de sospettione con piantarvi una vigna de vani discorsi, et uno arbusto di superbia tutto aviticchiato di farò, et dirò con fare un torcolare de assassinar chi manco puote, havendo sotto di se un'uscitoio colmo di sangue umano, ove s'empivano gl'otri de cuori de falsi Prencipi... » (cc. 1 v.-2 r.)

¹³ Il sospetto è del Monti (*Le villanelle* ecc. cit., p. 339), che però vi accenna appena.

tradizionali di quel tempo partecipa anche il fatto che l'autore dice di comporre il suo scritto per compiacere a una dama (« *cantaro questa canzona il cui intendimento voi signora desiate sapere* » c. 7 v. - 8 r.) e si rivolge a un uditorio di signori e signore cui spesso fa atto di omaggio, con ossequioso rispetto.

La congettura del Capasso che nell'anonimo sia da vedere un patrizio napoletano non è inverosimile, anzi è molto verosimile¹⁴; ci muoviamo, infatti, in un ambiente raffinato, anche se da esso l'autore spinge lo sguardo in giù, tra la folla delle vie, e presta l'orecchio alle filastrocche dei fanciulli, scrutando il significato che una di esse potè avere prima d'essere scaduta dal suo ruolo di frottola politica, quale egli la giudica.

Chi sia la dama a cui egli s'indirizza non è detto, nè è facile indovinare. Una volta è chiamata « contessa », e questo ha fatto congetturare al Monti¹⁵ che possa essere tutt'una con la contessa ricordata nella scrittura susseguente del manoscritto: un *Ragionamento* che si dice tenuto « avanti la s.ra contessa de Nicastro zia de Donna Vincenza Spinello moglie di Don Pietro di Toledo, dal Sig.r Marino Spinello, e zizella Dentice » (c. 83 r.).

L'ipotesi non è priva di attendibilità anche per un fatto molto notevole, dal Monti non osservato: l'affinità di argomento fra i due scritti del codicetto. Infatti, se il primo si occupa di una canzone di Capodanno, il secondo, come si rileva fin dall'esordio, si occupa delle usanze e canzoni natalizie: « *Dimandando xizella Dentice al signor Marino spinello, famosissimo medico di quei tempi, che gli dicesse, si lo sapea; da che erano mosse le genti, che nelle feste di Natale l'un presentava, all'altro, et à che effetto i fanciulli la sera de dette feste andavano cantando per le case de ricchi, e di vicini, al che il sig.r Marino rispose in tal modo* » (c. 83 r.). Da tutte le cose dette potrebbe scaturire come probabile la conclusione che, se unica fu l'ispiratrice, unico possa essere stato anche l'autore dei due scritti.

E l'ipotesi si fa certezza non appena osservato un passo del *Ragionamento* dal quale scaturisce l'altra conclusione che

¹⁴ Scritto cit. Il Monti la condivide e scarta con buone argomentazioni la ipotesi che possa trattarsi invece di una dama (Op. cit., p. 339, e nota 3).

¹⁵ MONTI, Op. cit., p. 337.

prima fu composto il *Ragionamento* e poi il commento, anche se nel manoscritto si susseguono in ordine invertito. Dice quel passo:

hor poi ch'avemo trovato l'origine di queste Feste, e la caggione, perche si mandano li doni l'un, l'altro é ben sapere, si quei paesani boni del tempo anticho haveano in uso in questi così fatti giorni di cantare, ò per piacevolezza, o per far buono auguro l'un l'altro, le canzoni, ò canti, che si dicono, con i quali si pregava lor felicità, à coloro, ch'eran cantate, ò nella sera precedente le calende di Gennaro, ò pur nella stessa matina, e quando l'haveremo investigato, anzi tratto dalla profonda voragine della antichità, saremo quasi usciti da ogni nostro affanno, e verremo à far la minuta anathomia di questa canzone, che à di nostri si canta, il cui intendimento voi signora Contessa bramate sapere con tanto desiderio... (c. 89 v.)

Il corsivo delle ultime righe è mio e vuol richiamare alla memoria le parole assai simili del commento: « *cantaro questa canzona il cui intendimento voi signora desiate sapere* » (c. 8 r.).

2. — Il lettore sarà forse curioso di conoscere finalmente la trama secreta della nostra canzone, quale sarebbe stata rivelata dal Caracciolo ed è stata tramandata dal nostro anonimo.

Dobbiamo subito disilluderlo, perchè, pur convenendo nella comune opinione che la maggioranza delle antiche canzoni popolari furono occasionali e di argomento politico¹⁶, non ci sentiamo di sottoscrivere a tutti gli arzigogoli interpretativi del supposto sovrassenso fatti dallo scrittore. A dargli retta, il travestimento dei due cantori, uno alla cortegiana, l'altro da contadino, significherebbe essere stati nobili e popolo parimenti angariati dal vecchio re; i Santi Matteo e Bartolomeo sarebbero tirati in ballo perchè, quegli essendo stato banchiere e questi essendo morto scorticato, potessero significare gli « scorticamenti » operati dal sovrano; e Barone e Baronazzo essere i due re, il padre e il figlio, l'uno privato del regno e l'altro posto in pericolo, cosicchè « più tosto Baroni, che Regi chiamar si potevano » (c. 17 r.); e il fabbricare il Palazzo significare il ristabilimento del regno, in cui la giovanetta infanta Giovanna (*la palommella*) avrebbe fatto la felicità di Ferdinando, andato al matrimonio con la corona (*il garofano*) e lo scettro (*la cannella*), come a un re si conviene. Nulla poi dico delle divagazioni d'ogni genere, come quelle cui dà luogo l'« asi-

¹⁶ CAPASSO, scritto cit., p. 318.

niello povero zoppariello » che si protraggono dalla c. 49 alla 73; talvolta c'è da ridere, tal'altra da sentirsi infastiditi.

In una parola, l'interprete di un preteso contenuto politico riesce ad interessare assai meno del chiosatore un po' svagato che, apparentemente si sbanda di qua e di là, ma in sostanza ci richiama a cose intelligenti e concrete.

Egli, infatti, si appassiona ai problemi della lingua, della musica e del canto, cosa di non poco rilievo; sa che le parole sono cose vive, che nascono e muoiono, spuntano e cadono come le frondi (qui è chiaro il ricordo di Dante), che bisogna adoperarle obbedendo « all'uso, et qualità del tempo, e del paese » (c. 23 v.), e perciò deride coloro che fanno professione di toscanizzare e si scandalizzerebbero della voce « pizzo » contenuta nella canzone come fece quel pedante bestione calabrese (a chi allude ?) che ad una signora sua allieva insegnò doversi dire Beccofalcone e non Pizzofalcone, essendo stata la voce « becco » usata dal Petrarca e « pizzo » no (c. 23 r. e v.). La canzone dice « pizzo » essendo essa un « rozzo poema, e napolitanissimo » (c. 22 r.), e se avesse detto « becco » avrebbe suscitato chissachè, « per che — chiarisce il chiosatore alla dama che lo ascolta — sapete quel che quà in regno significa tal voce » (c. 22 v.). « Barone Baronazzo, e palommella, e Pizzo,... ben che sian rozze parole son poste in questo poema assai propriamente per serbare il decoro della lingua in che fù fatto, e del paese in chi si cantava » (c. 35 r.), e « messere » è esso pure a suo posto perchè parola che quel tempo usava, non essendo fin allora comparsi quei « gran titoli » di eccellenza, illustrissimo e simili, creati modernamente dalla vanagloria di cui si ornano le genti di « più bassa mano » (c. 35 v. - 36 r.); frecciata significativa.

D'importanza fondamentale, fra le tante informazioni spicciole, quelle ch'egli dà intorno a *discanto*, voce della lingua tecnica musicale che non tutti oggi comprenderemmo nel suo preciso significato storico. Del passo, già pubblicato dal Monti, riproduciamo direttamente di sul manoscritto le righe essenziali:

Lascio di ragionare qui del cantare à tre, et à quattro, et à cinque, come al nostro tempo s'usa da musici, ma diremo due parole del cantar in *discanto*, che cantar à due significa, ma qui vuò, che siate avvertite, signor mio, che non ogni cantar à due si può chiamar propriamente *discanto*, imperocchè il vero *discanto* è quando due voci eguali, come fosser due soprani, ò due tenori, ò due contralti, ò due bassi cantando insieme col partirsi dall'un suono salendo, o discendendo,

ò una terza, ò una quinta l'un sopra l'altro, ò al più una ottava fermandosi in essa, ò cadendo nel d.o unis suono, giocando alle volte con le seconde, mentre salgono, ò scendono le voci per far la dolcezza dell'accadenza (v. 13v. - 14r.).

Naturalmente non possiamo prendere in considerazione una parola sola di ciò che è detto subito dopo: ossia che il cantare in discanto della canzone volesse sotto metafora indicare « li modi dell'escattione » (esazione) usati dal re Alfonso II, e addirittura sorridiamo del discorsetto intorno agli strumenti dei due suonatori, i quali sarebbero stati scelti con intenzione, la lira per simboleggiare l'*ira* dei sudditi oppressi, la sordellina (specie di zuffoletto), per mostrare « che cantavano all'uscio del sordo » (c. 79 v. - 80 r.) !

3. — Non è da pensare che in una festa, sia pure di corte, nella quale erano state recitate farse e cantati « gliommari napolitaneschi », sia pure del Pontano, del Sannazzaro, del Cariteo, la nostra canzone dovesse riuscire cosa stonata o spaesata. Nondimeno, a quel che pare, essa non fu compresa nel suo vero carattere neppure dai presenti; vi furono bensì di quelli « che vedendo l'ora che fu cantata la giudicarono per uno epitalamio villanesco » (. 8 r.), mentre altri trovò che dell'epitalamio non aveva i pregi di quello per le nozze di Peleo e Teti. Non dice l'autore che cosa ne pensarono il Re e la Regina; dice che, insieme coi cortegiani che assistevano, ne risero, divertiti dalla « vaga ruzzezza delle parole di che era tessuta ». Per conto proprio è chiaro ch'egli l'abbia considerata un epitalamio: difatti una volta la chiama con questo termine (c. 75 r.), e della chiusa, ch'è un seguito di formule augurali - scongiuratorie, egli tiene per genuina solo la parte riguardante gli sposi: *Dio te guardi la bella moglie; Dio te guardi lo bello marito*, considerando arbitrarie aggiunzioni dei fanciulli gli auguri pel fratello, il figliuolo, la fantesca (c. 79 v.) non aderenti all'occasione !

Per noi il significato di quella così chiamata « mascherata » è assai chiaro: la comitiva che, irrompendo con suoni e canti nel salone degli sposi al chiudersi della festa, chiese in tono giocondo dei doni, quasi a soddisfacimento di un rito: *Danci messere se ngè dive dare*, e nell'andar via formulò voti propiziatori e scongiuratori insieme, com'è proprio della mentalità popolare, altro non fece che seguire una tradizionale usanza, di cui il folklore moderno ci attesta la continuità e la

diffusione: l'usanza del saluto scherzoso agli sposi la sera delle nozze, generalmente per avere un regalo; della caratteristica *serenata*, promossa dai compagni dello sposo, intonata a piacevolezza, che agli sposi si fa non soltanto al momento del loro ritirarsi, ma, in varie località, quando addirittura la coppia è in letto ¹⁷. Lo sposo deve per qualche istante lasciare le coltri, affacciarsi alla finestra e calare dolci e vino, chiesti dai cantanti nella « licenza », che generalmente si compone di distici, appunto perchè possa essere allungata a volontà e possa moltiplicare gli auguri fino a che lo sposo non abbia adempiuto al suo obbligo verso gli amici, e costoro, soddisfatti, non abbiano creduto giunto il momento di augurar « felice notte ». Tra gli esempi di « serenate » per sposi, bellissimo quello di Tegiano pubblicato nel 1888 da Gaetano Amalfi, tutto brio e sorriso, anche se qua e là non tutto chiaro al pari della nostra canzone, ma esso pure informato alla tradizione del chieder l'offerta e del ringraziare formulando auguri a lunga catena ¹⁸. E l'esempio è tanto più calzante in quanto appartiene, grosso modo, alla stessa area geografica della nostra antica canzone.

¹⁷ Qui la bibliografia, italiana e straniera, abbonda; mi basterà ricordare, per la prima, l'opera di G. POLA FALLETTI sulle *Associazioni giovanili e feste antiche*, Milano, Bocca, 1939-1943 (4 voll.), ora compendiate nel vol. *La Juventus attraverso i secoli*, Torino, Bocca, 1953; per la seconda, i voll. del VAN GENNEP, *Le Folklore du Dauphiné*, Paris, 1933, pp. 159 sgg., *Manuel de folklore français contemporain*, Paris, Picard 1946, in particolare tomo I, vol. II, p. 554; ecc. ecc.

Un raffronto fra tutti riesce aderentissimo, ed è quello di quanto avvenne in altre nozze illustri della fine del sec. XV, quelle cioè di Anna Sforza con Alfonso d'Este. Secondo quando narra un testimonio oculare, quando gli sposi si furono coricati, gli amici invasero la camera e, stando intorno al letto, li beffavano, dicendo loro qualche parola piacevole « come se sole fare in tali casi ». Attingo a: *I Mostra provinciale delle Arti popolari*, Belluno, Luglio-Settembre 1937. *Catalogo*, Tip. Sommovilla, 1937, p. 42, che però non cita la fonte.

Gioverà poi sapere che in passato, una serenata si soleva fare anche, ma a scopo canzonatorio, agli sposi in seconde nozze, e che essi pure, se volevano far cessare il non gradito « omaggio », non avevano altra via di uscita che quello di far dei doni alla compagnia canterina! Per la Napoli della prima metà del Cinquecento, abbiamo la notizia data dal Giannone a proposito degli abusi estirpati dal vicerè don Pietro di Toledo: quando una vedova si rimaritava si univano le brigate e la notte andavano sotto le sue finestre, con suoni villani e canti ingiuriosi, talchè sovente, per non soffrir l'ingiuria, gli sposi si componevano con denaro o altra cosa colle brigate, perchè se n'andassero (P. GIANNONE, *Istoria civile del Regno di Napoli*, Milano, 1823, *Opere*, vol. IX, p. 274).

Vista a questa luce, la struttura di quest'ultima risulta, a me pare, evidente: un esordio di carattere propiziatorio religioso con l'onore reso a Cristo e ad alcuni Santi (vv. 1-6); un appello alle altolocate persone cui l'omaggio è diretto (vv. 7-13); l'invito a dare le offerte e a darle tosto, perchè la strada è buia e la comitiva dispone di un asinello appena, per giunta zoppo e sparuto, tale che ad ammazzarlo v'è da ricavarci poco o nulla (vv. 14-22). Chiudono gli auguri (vv. 23-32) con andamento, come di solito, iterativo, e che servono a un tempo da stimolo al donare e da ringraziamento. Tono generale scherzoso.

L'autore del commento coglie sul fatto un avvenimento notevole, anzi due: il degradamento della canzone a filastrocca fanciullesca e il suo passaggio da canto per nozze a canto di Capodanno.

Il moderno studioso di letteratura popolare sa bene che fenomeni di trasferimento di canti, forme drammatiche ecc. da una data, da un'occasione ad altra, sono frequentissimi, determinati da cause varie, prima l'analogia della circostanza¹⁹, e che, perciò, canti cosiddetti di « questua », come si sogliono denominare questi che associano al fine augurale quello di ottenere doni, sono comuni alle più importanti feste del ciclo dell'anno²⁰. Furono di certo i canti del Capodanno a diffondere l'usanza estendendola prima di tutto al Natale; e questo appunto è ciò che dimostra il *Ragionamento* contenuto nella seconda parte del manoscritto della Società storica napoletana.

Quanto si continuasse a festeggiare il Capodanno nella Napoli del secondo Cinquecento è testimoniato dal Del Tufo, dalla cui opera possiamo ricavare questo ricco sommario relativo alla ricorrenza: « *il Capo d'anno fatto dai Napolitani, le Canzoni che si cantano il dì di Capo d'anno, lo Stromento proprio del Capo d'anno, i Lauri indorati del Capo d'anno usati a presentarsi in Napoli, le Pigne del Capo d'anno, l'Offerta del Capo d'anno data a chi porta il presente* »²¹. E molto

¹⁸ G. AMALFI, *Come si sposano in Tegiano. Uso popolare*, Napoli, Tip. di Gennaro M. Priore, 1888, pp. 32-33.

¹⁹ Cfr. P. TOSCHI, *Fenomenologia del canto popolare*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1951, Cap. V, pp. 205-282.

²⁰ L'argomento è vastissimo e meriterebbe uno studio d'insieme approfondito, tanto più che l'usanza è estesa su zone assai larghe e tocca fin l'opposta sponda mediterranea e genti di altra razza, religione, civiltà.

²¹ VOLPICELLA, *Giovan Battista Del Tufo* ecc. cit., p. 68.

istruttivo riesce il passo nel quale è descritta l'animazione delle comitive giovanili che andavano sollecitando la *'nferta* (l'*offerta*, la *strenna*) cantando versi augurali — e fra essi quelli della nostra canzone — al suono della viola e del popolarissimo *zuco - zuco*.

.....notte senti
 Mille spassi e contenti,
 Come molti cantare
Fance la nferta se nce la vuoi fare,
 Sentendo a tutte l'ore
Fance la nferta, e fanla de bon core,
Che pozzi fa no figlio mperatore,
 Gli altri puttin con voce dolce e lieta
Mittete mano a la vorza de seta,
Che te ce pozza crescer la moneta
 Di più cantando tutti
 Vanno gioveni e putti
 Una certa canzon, che piace tanto,
Di canto in scanto di Spirito Santo
 Dandoci questo spasso
 Per ogni porta allor di passo in passo.
 Nè con la voce van cantando sola,
 Ma con lo zuco-zuco e la viola ²².

Per effetto della grande popolarità acquistata, sparsi versi dell'antica canzone napoletana di Capodanno finirono col circolare per conto proprio, talvolta dando luogo ad adattamenti e a contaminazioni, talvolta servendo da spunto ad altri canti o parti di canto. Innumerevoli le vie, vario il tempo, difficile scoprire il cammino, rifare la storia, ma i fatti rimangono inconfutabili ed eloquenti.

Ecco un canto natalizio di Lecce — specie di centone di orazioni devote diverse — nel quale sono ripresi i versi della palombella che abbiamo trovati nella nostra canzone:

— palumbèlla palumbèlla
 e ce puèrti allu tòn pizzu ?
 — Portu zuccaro e cannèlla
 lu battesimu de Cristu ²³.

²² Ivi, pp. 68-69. Utili note lessicali pone a questi versi C. TAGLIARENI, *Opera manoscritta del Marchese Giov. Battista Del Tufo, poeta napoletano del '500* (*Usi e costumi, spassi, giuochi e feste in Napoli*), Napoli, Stab. Tip. R. Pironti e Figli, 1954, p. 47. Per il giuoco fanciullesco « Dammi la strenna se me la vuoi dare » e per lo *zuco-zuco*, egli rimanda al *Pentamerone* di G. B. Basile a cura di B. Croce (Bari, Laterza, 1925).

²³ J. MALECORE, *La poesia popolare nel Salento*, in « Folklore », VIII, I-II,

Ed ecco, nelle lontane Marche, in una filastrocca fanciullesca, un motivo assonanzato che ricorda quello di *longa sper-longa*:

Lo pa' e la palomba
Per Lisabetta longa;
Longa e longaglia,
Ch'arriva a Sinigaglia;
Sinigaglia d'argento, ecc. ²⁴

Era tradizione già solida quella delle canzoni di Capodanno nella Napoli della metà del Cinquecento, se ad essa è anche legato — favola o verità — il nome di qualche poeta illustre, come quello del Sannazzaro, che avrebbe composto e fatto appunto cantare ai ragazzi nelle feste di Capodanno un'altra fortunatissima canzone *Simmo li poveri pellegrini* ²⁵.

Studio inesauribile quello dell'antica poesia popolare, nella quale, scavando, è sempre possibile trovare qualche filone d'oro.

CARMELINA NASELLI

apr.-sett. 1953, p. 82. Ma si veda anche il canto *Palummella ianca ianca*, in L. MOLINARO DEL CHIARO, *Canti popolari raccolti in Napoli...*, Napoli, Lubrano, 1916, p. 99, canto n. 62.

²⁴ *Saggio di giuochi e canti fanciulleschi delle Marche raccolti e annotati da A. GIANANDREA*, Roma, Tip. Tiberina, 1878, p. 24. I versi sono tolti dal canto n. 4 *Staccia stacciola*.

²⁵ F. GALIANI, *Del dialetto napoletano* cit. e le note del Nicolini a p. 144-145. Del resto, tutti i poeti della corte aragonese, coltivarono la poesia popolare e il Croce mostrò già come al Caracciolo spetta il merito di avere sollevato ad altezza d'arte generi che già esistevano presso il popolo (*I teatri di Napoli* ecc. cit., p. 18). Della ricordata canzone *Simmo li poveri pellegrini* è cenno nel *Ragionamento* del codicetto da noi studiato, precisamente nel passo finale che testimonia la consapevolezza dei tempi intorno a questo tipo particolare di canti detti di Capodanno: «...il cantar così in tutti i' tempi non è punto moderno, ma antiquissimo cantisi dunque, come si son cantate canzoni in si fatti «tempi composte da capriccio de Poeti secondo la qualità de tempi, secondo «i' luoghi parlando sempre in metafora, come strada piacevole, e sicura, e per «darvene un esempio mi credo, ch'havete intesa quella, che comincia

Noi siamo pellegrini venuti di lontano
per far lo buon segnale al santo Capo d'anno

« Il cui intendimento par che vogli dimostrare, che costoro eran venuti in quei «tempi à salutar gl'amici, et honora il santo Capo d'anno... (c. 94 r. e v.). — Interessanti opinioni e discussioni su questa canzone dei *pellegrini*, dal tempo del Basile in poi, sono riassunte dal MONTI, *Le villanelle* ecc. cit., pp. 117-118.

IL « LIBER ITINERIS GALLIAE »
DI G. B. PRIMI FELICIANO FASSOLA

Sul valsesiano G. B. Fassola o Primi Visconti, figura minore, ma tutt'altro che priva di interesse, di quel variopinto mondo che fu la Corte di Luigi XIV, nessuno degli studiosi italiani e stranieri è più tornato, ch'io sappia, dopo la pubblicazione di un mio saggio che risale al 1924.¹ Soltanto nel 1937 ho avuto una sorpresa: la riapparizione, sia pure in veste assai malconcia, di quel misterioso *Liber itineris Galliae* di cui nel 1924 avevo dovuto lamentare la scomparsa perchè avevo intuito che la sua importanza, sfuggita allo storico della Valsesia, Federico Tonetti, doveva essere notevole. La storia dei fascicoli che lo costituiscono è semplice: conservati fino al 1910 in Valsesia fra le carte dell'abate Carestia, vennero in quell'anno inviati a Parigi a Jean Lemoine, perchè se ne giovasse nei suoi ulteriori studi sull'avventuriero valsesiano dopo la pubblicazione dei *memoires*;² ed è certo che ancora nel 1914 il *Liber* era nelle mani dei congiunti del Lemoine, che riconoscevano per iscritto di averlo in deposito. Ove sarà ora? Difficile dirlo; forse a Rouen dove i Lemoine risiedevano. Nell'attesa che venga rintracciato, siamo fortunatamente in grado di farci un'idea abbastanza sicura del suo contenuto, grazie al ritrovamento, fra le carte Carestia possedute ora dal Museo Calderini di Varallo Sesia, di un tentativo di trascrizione fatto con molta buona volontà, ma con preparazione del tutto inadeguata, dal Carestia medesimo, che era un botanico insigne, ma non un letterato. Tentativo non felice, anche perchè, oltre a presentare infinite lacune,

¹ Cfr. LUIGI FASSÒ, G. B. Primi Feliciano Fassola e le sue memorie sulla Corte di Luigi XIV, in *Rivista delle Biblioteche e degli Archivi* - Nuova Serie - Anno II 1924. Questo saggio è accompagnato da una parte delle *Memorie* del Fassola edita per la prima volta nel testo originale italiano.

² Infatti il Lemoine non ne parla. Cfr. il suo importante volume: PRIMI VISCONTI, *Mémoires sur la cour de Louis XIV*, traduits de l'italien et publiés avec une introduction, des appendices, et des notes par JEAN LEMOINE, Paris, Calmann - Levy, s. a. [ma 1908].

grosse e piccole, dovute ad impossibilità o incapacità di lettura, omette di proposito numerosi passi, che parvero al buon abate non interessanti, mentre c'è da sospettare che fossero, per l'appunto, tra i più curiosi. Ma, in mancanza di meglio, bisogna contentarsene, ed essere anzi grati al Carestia della fatica durata.

Ritrovò la trascrizione il direttore del Museo Calderini, Giulio Romerio, il quale si propose di darla in luce; ma neanche lui era ben preparato all'impresa, e perciò non potè accorgersi, fra l'altro, della ingenuità delle note del Carestia, a cui ne aggiunse anzi, di suo, altre non sempre utili. Inoltre, in una breve introduzione, si lasciò trarre persino ad esprimere qualche dubbio sulla autenticità delle *Memorie* tradotte e pubblicate dal Lemoine, a ciò indotto dal rilievo che esiste « una differenza » tra esse e il *Liber itineris Galliae*. Una differenza? Le differenze, a dir il vero, sono molte, ma non impediscono punto di ritenere autentiche le *Memorie*. Se il Romerio avesse semplicemente messo a confronto quella parte di esse, che già era stata pubblicata da me nel testo italiano originario con la corrispondente parte del *Liber*, avrebbe subito veduto l'assurdità del suo dubbio. È però doveroso osservare anche, che il benemerito studioso non fece in tempo a curare personalmente la pubblicazione del suo scritto, al quale, se la morte immatura non glielo avesse impedito, avrebbe certo dato ulteriori ritocchi³.

Nella speranza, adunque, che ricompaia l'autografo, è opportuno tentare fin d'ora quello a cui non hanno pensato nè il Romerio, nè altri: rintracciare cioè, nel testo conservatoci dal Carestia, pur così frammentario, lacunoso e scorretto com'è, notizie e fatti utili ad una migliore conoscenza del Fassola uomo, cortigiano, astrologo e scrittore.

* * *

Notiamo anzitutto che si tratta proprio di un diario, nel preciso senso della parola, scritto, per prudenza, in latino grossolano. A partire dal 14 dicembre 1672, giorno in cui lasciò Varallo, il Fassola venne segnando, quasi quotidianamente, in questi suoi scartafacci, quello che faceva, e quello

³ Cfr. GIULIO ROMERIO, Il « *Liber itineris Galliae* » di Giovanni Battista Feliciano Fassola (pubblicazione postuma a cura di A. Durio e P. Strigini) in *Bollettino della Sez. di Novara della R. Dep. Subalpina di Storia patria*, 1937.

che gli capitava; con qualche larghezza di particolari dapprima, poi in forma sempre più rapida e succinta: semplici notazioni per suo ricordo. Avverte il Carestia che il *Liber* si arresta al 31 luglio 1677; ma non si può affermare che non abbia avuto una continuazione. Il fatto che esso venne trovato in Valsesia, mentre tutti i manoscritti del Fassola sono in Francia, mi suggerisce l'ipotesi che sia stato dimenticato o lasciato a Varallo dal Fassola stesso, quando nel dicembre del 1684, dovette fuggirne per sottrarsi all'arresto ordinato dal governatore di Milano. Forse nelle angustie dell'esodo pressochè improvviso, gli accadde di prendere con sè solo i fascicoli posteriori al luglio 1677, che poi andarono perduti o distrutti in Francia; nè è possibile dire se in quelle circostanze, si perdettero anche gli appunti dal 16 luglio 1674 al 16 ottobre 1675, che mancano al *Liber*. Certo è che le *Memorie* edite dal Lemoine, e serbate nell'autografo alla Biblioteca Mejanès di Aix in Provenza, arrivano al maggio 1681; e poichè fino al '77 corrispondono indubbiamente a molta materia del *Liber*, non c'è ragione di dubitare che questo proseguisse almeno fino all' '81. Si veda nel mio saggio citato quanto di un suo diario (nel quale non è possibile non scorgere il disegno delle *Memorie*) accennava il Fassola stesso nell'*Avertimento* alla sua *Historia della guerra d'Olanda*.

Data la sua struttura di diario spicciolo, è ovvio che il *Liber* contenga una quantità di nomi e di dati che non appaiono nelle corrispondenti annate delle *Memorie*. Queste furono, naturalmente, concepite e scritte con intenti letterari e storici, secondo l'esempio di quei « memorialisti » francesi di cui fu così fecondo il Seicento; e vennero stese probabilmente negli anni ultimi della sua vita, o almeno negli anni ultimi riordinate per i posteri: rappresentano quindi una scelta e una rielaborazione del molto materiale, di fatti e di osservazioni, raccolto e annotato durante una esistenza così singolare. È qui la ragione delle differenze che esse presentano rispetto al diario. Nel *Liber* il Fassola si confessa, e spesso, direi, si fotografa; nelle *Memorie* si racconta, cioè adorna con intenti storici e persino moraleggianti, gli eventi di cui è protagonista, omettendo tutto quello che potrebbe offuscare, davanti agli occhi del lettore, quell'immagine di avventuriero fortunato e onesto in cui, una volta divenuto lo storiografo di Luigi XIV, egli vagheggiava sè stesso, anche se l'immagine reale era stata un po' diversa. In questo senso *Liber*

e *Memorie* si completano vicendevolmente, e più si completeranno quando riusciremo a leggere integralmente il primo. Tuttavia possiamo fin d'ora affermare con sicurezza che l'interesse del *Liber* è soprattutto biografico e cronistico; quello delle *Memorie* essenzialmente storico.

* * *

La prima cosa che salta agli occhi nel diario è la documentazione, fatta sempre con linguaggio succinto, ma qua e là non privo di potenza espressiva, degli espedienti a cui dovette assai presto ricorrere per campare la vita, quello strano ragazzo pivuto dalla rustica solitudine dei suoi monti nella più vasta e raffinata metropoli del tempo. Nella prima pagina afferma di aver lasciato la Valsesia *animo alias videndi regiones Principumque magnitudines*; ma se anche tale fu dapprima lo scopo del suo viaggio, una volta raggiunta Parigi egli non ebbe più voglia di abbandonarla, o che lo turbassero le liti familiari e giudiziarie lasciate in patria e spesso ricordate con ansiosa attesa, o che, fidando nel proprio ingegno intuisse presto la possibilità di far fortuna alla corte del Re Sole. Ma i primi anni furono assai più duri e bizzarri di quello che non appaia dalle *Memorie*. Leggendo queste ultime si ha l'impressione che il Fassola frequentasse allora, per lo più, l'alta nobiltà francese; invece dal *Liber* risulta evidente che, pur tenendo subito d'occhio i nobili, egli non disdegnò accostarsi e mescolarsi a borghesi di dubbia fama, assai più numerosi di quelli pur ricordati nelle *Memorie*. Si trattava, a volte, anche di italiani, e non tutti evidentemente della bontà e della generosità di quell'Adriano Nigosanti (nel *Liber* chiamato semplicemente *Adrianus*), del quale, tessendone l'elogio, ricorda nelle *Memorie* anche la perizia in fatto di ortografia ! Inutile riportarne i nomi, oggi ignotissimi; ma non inutile notare che proprio da essi il Fassola apprese quel « segreto » per imbiancare le perle che nelle *Memorie* è accennato di volo con riferimento al solo abate Del Carretto, mentre quì il nostro avventuriero appare lui pure intento a quel curioso lavoro di chimico e di alchimista. E un altro « segreto » singolare apprese, del quale non c'è traccia nelle *Memorie*: quello del fabbricar candele. (E ce ne dà anche la ricetta, che il Carestia non riuscì a leggere per intero) ⁴.

⁴ A questo secondo « segreto » attaccò parecchie speranze di lucro, dal mo-

Ma assai più singolare l'attività alla quale si trovò trascinato, tratto tratto, dal maggio all'ottobre 1673, e di cui non fiata nelle *Memorie*: un'attività che ci lascia intendere come si formasse, gradatamente, quella sua fama di indovino che dalle *Memorie* appare fondata pulitamente e, direi quasi, elegantemente sulla sola grafologia. In realtà essa ebbe origini assai più torbide, e ben radicate nella pseudo scienza del tempo.

L'attività, a cui alludo, è la ricerca di tesori nascosti. I passi del *Liber* che ad essa si riferiscono, pur lacunosi e oscuri come sono, provano che vi fu indotto ripetutamente dagli amici, ma è doveroso avvertire che da taluno di quei passi egli apparirebbe non molto incline a credere che si potesse, colla bacchetta del raddomante, scovare di sottoterra la ricchezza: « *Nihil fuit* » o anche « *Nihil feci causa absentiae* ». E ancora: « *Ego dixi omnia esse vanitatem. Quidam dixit esse thesaurum et volebat decipere me cum virga, sed non fuit sufficiens* ». Ecco come conclude, via via, i cenni delle ricerche a cui si trovò presente. Il risultato fu che si guadagnò presso le donnicciuole la fama di essere *creaturam Domini Colberti et a rege habuisse concessionem pro thesauris, et abstulisse multos* !

Altra attività di negromante taciuta nelle *Memorie* è quella di evocatore di spiriti. Ma con gli spiriti non ebbe miglior fortuna che coi tesori. Il 19 giugno '73, nel sobborgo S. Antonio, *ubi dicebant spiritum esse folletto*, dopo aver fatto i debiti esorcismi con l'aiuto di un bambino di sei anni, si vide arrivar addosso, invece di uno spirito, un gatto, fra le risate degli astanti: *ita ut risum acceperet*.

Verrebbe voglia di pensare che si dedicasse alla magia per ischerzo; ma certo non scherzava quando nei suoi scartafacci veniva annotando, con la stessa cura e serietà, formule magiche e formule chimiche « *secreti* » per dorare oggetti, o imbiancare il viso delle donne, e salmi atti a far ottenere « *benefizi* » ecclesiastici, o a evitare venefici, o magari solo a cacciare le mosche, o a guarire il male de' denti ! Lo troviamo persino (l'8 agosto 1673) trasformato in vero e proprio medico ginecologo per curare, con successo, una tal signora La Son affetta da oppilazione.

mento che nel febbraio 1674, dopo vari esperimenti, strinse addirittura una società commerciale (*contractum pro candelis*) con un italiano (un tale Pitti) e due francesi. Senza fortuna, per altro, perchè poco dopo leticò coi soci, e l'industria andò all'aria prima dell'inizio.

In certi passi, omessi dal Carestia, pare segnasse lezioni di medicina, di alchimia e finanche di veterinaria, date o ricevute; in altri passi, purtroppo anch'essi saltati dal trascrittore, elencava i libri di magia che veniva leggendo. Credesse o non credesse alla magia, certo la sentiva intorno a sè nella temperie in mezzo a cui viveva; la sentiva soprattutto come una passione dei Parigini, tant'è vero che nel segnare, il 1° agosto, la notizia che il Parlamento aveva dichiarato « *vanam magiam* » aggiungeva subito: « *sed apud Parisios et aulam (la corte) omnes fere curant hasce res.* »

Era ad ogni modo fermo credente nella astrologia, fino ad attribuire alle stelle una disavventura capitata al suo abito ! (*Urina proiecta est super me in vico intra Sancti Martini et Sancti Dionisii vicum. Effectus constellationum, quia habitus factus fuit in primo die lunae.* 18 dicembre '73). Soprattutto credeva, come quasi tutti i secentisti (Galileo incluso) agli oroscopi. A partire dal 4 Luglio '73, numerosi sono infatti i ricordi di oroscopi da lui consegnati a dame e a cavalieri, ricavandone dapprima inviti a pranzo e a cena, e poi, dall'ottobre di quell'anno, compensi in denaro (di solito tre scudi d'oro per oroscopo); il che si guarda bene dal dirci nelle *Memorie*.

Tuttavia neanche gli oroscopi che pur giovavano a diffondere la sua fama di indovino, gli dettero la ricchezza, con buona pace del Carestia il quale, avendo trovato nel *Liber* una lista di entrate dal gennaio '73 al luglio '84, parla di « gonzi » e di « Beozia », senza pensare ai tempi e all'ambiente in cui l'avventuriero viveva. Del resto proprio in quei mesi il Fassola conobbe più volte la miseria, dorata o nera che si fosse, e ne ha lasciato, nel diario, ricordi ben significativi a partire dal luglio '73: *Desperationes causa status*, scriveva il 31 di quel mese; e il 1° agosto: *Desperatio magna*; e più chiaramente il 21: *Ego desperatus causa quia extra domum longius sine nummis. Deus autem adiutor omnium.* Nel gennaio 1674 rischiò addirittura la fame perchè la padrona dell'osteria da lui frequentata si rifiutò di nutrirlo più oltre: *dixit me amplius nolle nutrire.* E ancora il 18 settembre '76, quand'era già famoso e assediato dai clienti, annotava: *magna propter nummos tristitia.* E il 6 dicembre di quello stesso anno: *parum cibi piri et panis*; e ancora il 22 febbraio '77: *parum pomi cocti panis et aquae.* Rimediava, via via, con prestiti ottenuti dagli amici e, ahimè anche dalle amiche; oppure impegnando oggetti d'oro, o vesti, e

persino (febbraio '77) i rasoi per la barba ! Contrariamente a quanto farebbero pensare le *Memorie* tentò anche il gioco, alle Tuileries, ma con prudenza, e, per quel che appare, a periodi brevi e radi, segnando esattamente vincite e perdite alla « bas-setta » e persino all' « oca ». Tutto questo ad onta che fosse venuta ad aiutarlo l'amicizia coi Vendôme, che gli offersero l'alloggio gratuito nel loro palazzo. Notizie che, come sappiamo, recano anche le *Memorie* ma quì è precisata la data (7 maggio '74), così come sono precisate parecchie sommette dategli in dono dal serenissimo cavaliere Vendôme. E va anche rilevato che, a partire dagli ultimi mesi del '75, lo vediamo accolto molto di frequente alla mensa dell'ambasciatore veneto Giustiniani, e a quella dell'ambasciatore sabaudo, conte di S. Maurizio, in veste, a quel che sembra, di amico.

* * *

Qualcuno a questo punto potrebbe chiedere: e la grafologia, che nelle *Memorie* è data, sia pure un po' scherzosamente, come la chiave della sua fortuna, non appare nel *Liber* ? Appare, velatamente ma sicuramente, in un accenno lacunoso del 12 maggio 1674, che ci è illuminato appunto dal parallelo racconto delle *Memorie*. « *Petii serenissimam comitissam [Soissons], ubi Dominam D'Alvii; infinitas epistulas vidi inter quas unam ducis Sabaudiae, et aliam Reginae* ». Nè c'è altro di esplicito nei passi finora noti; ma è evidente che da quella data, per lui memorabile, le sedute, per così chiamarle, di grafologia, dovettero seguire numerose e clamorose, e presso la Soissons e altrove, com'è detto nelle *Memorie*. Nel diario n'è rimasta traccia come di semplici incontri con personaggi cospicui, dei quali sono dati i nomi, ma non mai le parole. Per esempio sotto la data del 3 luglio '74 si trova: *Domum, discursus cum Domina Chieri ex parte Dominae De Ranne ed Dominae de Fieschi, quae in curru me duxerunt ipsomet apud Dominam Ranne ubi Celsitudo Regalis Domina Damicella Montpan, incognita*. Questa Altezza reale Montpan in incognito è Maria Luisa d'Orléans, duchessa di Montpensier (e non la Montespan, come pensa il Carestia). Ebbene, si veda nella parte delle *Memorie* edita da me nella veste originaria, quale singolare e vivace riunione fu quella voluta dalla gran dama, e come finisse il suo « in incognito ». La sola cosa che manca nel brioso racconto delle *Memorie* è la notiziola che chiude l'appunto del *Liber*: *Habui binas duplas*.

L'indovino, delizia ormai dei salotti più aristocratici della capitale, si faceva adunque pagare a suon di doppie dalle nobili clienti.

E i rapporti con la Corte ? Compaiono anch'essi, in note fuggevoli che non contraddicono in sostanza le *Memorie* pur non offrendoci particolari nuovi; o a dir meglio ci danno qualche nuovo particolare, non privo di grazia, solo per la prima introduzione alla reggia e per la prima presentazione al Re. L'una e l'altra avvennero effettivamente per opera dello scudiero del Vendôme, che condusse il Fassola a S. Germano come visitatore straniero, e col tramite dell'abate Del Carretto, lo presentò al Delfino. Questi poi volle che il suo governatore, il duca di Montausier, lo presentasse a Luigi XIV. Tutto ciò nelle *Memorie* è detto in poche righe; invece nel racconto del *Liber* si sente la gioia, a stento contenuta, del giovane che, partito dalla lontana Valsesia per vedere le sognate *Principum magnitudines*, si ritrova, forse più presto che non sperasse, nella più famosa reggia del mondo, ammesso addirittura a partecipare ai giochi del principe ereditario. Vale la pena di trascrivere qui, nel suo ingenuo latino, l'ingenua e pur graziosa pagina:

Die 28 (28 febbraio 1673)... Postea ivi ad cubiculum Delphini, ubi vidi Principes Conti, duos fratres exiguos, aetatis fere Delphini, qui choreas ediscebant, et vivunt cum D. Delphino. Postea ad prandium ubi simul principes Conti, qui sunt ex sanguine, accipiunt prandium. Princeps Conti maior postulavit nomen meum a quodam nobili suo qui loquebatur mecum, et dixit: *Monsu, coman vu porté ?* Idest quomodo me agèbam; ego respondidi bene ad servitium suae celsitudinis. Delphinus statim me est allocutus et dixit an habuissem contentum a patre et rege propter allocutionem et reverentiam; respondidi quod sic et gratias agebam amplissimas suae regali celsitudini... Postea ad recreationem Delphini fui qui, acceptis suis sociis principibus ephēbis Reginae, et militibus, et hominibus cubiculi, ad ludum primum semetipsum posuit ludendo vulgo a *divinar chi tocca*, ponendo manum supra dorsum, et cum esset subtus unus magnus homo, me accepit et pluries voluit ut darem illi; qua de causa periculum habui patiendi ludum, sed ultima vice cum esset ipse divinatus statim se subtus posuit. Spiritum tam excellentem et egregium non vidi, habet phisionomiam pulcherriam, et magnae expectationis.

Dopo questo racconto il Diario non menziona più la corte

sino al 30 e 31 luglio di quell'anno, quando il Fassola annota semplicemente: *Palatium regale*. Poi, di nuovo il 21 agosto: *Sero Palatium regale*. In più, rispetto alle *Memorie* c'è alla data del 3 agosto, l'intenzione di un particolare omaggio al Duca d'Orléans, che aveva veduto e riverito alle Tuileries il 30 luglio: *Cogitavi hac vespere pro Poesi Ducis Orleans*. Poi più nulla sino al 10 aprile '74, allorchè elenca i personaggi veduti al Palazzo Reale, tra i quali i due principi Conti, e la duchessa Sully, che era una sua cliente. La mancanza delle note dal luglio '74 all'ottobre del '75 ci impedisce di seguirlo nelle ulteriori visite a Corte; ma nel gennaio del '76 lo vediamo ricomparire a S. Germano, e ottenervi un'udienza del Re, ad opera di un potente amico, il duca di Créqui. Nei giorni successivi è ammesso ad assistere alla vita della reggia, e ha colloqui ripetuti con la Regina. E nella reggia (Versailles) lo ritroviamo dall'8 al 12 aprile, di quello stesso anno, e poi nel luglio e nell'agosto e in settembre e, ancora, in novembre. Nell'anno successivo, se dobbiamo credere al Carestia, che pare aver omesso parecchio in proposito, ci andò anche più frequentemente. Comunque, da tutti i passi che ci sono giunti, risulta sicuro che il Fassola nel 1677, era oramai ammesso nella reggia, come cortigiano gradito specialmente alla Regina e al Delfino, ma ben visto anche dal Re, al quale chiese anzi una pensione.

Che tanta fortuna dipendesse come lasciano intendere le *Memorie*, e come s'è fin qui creduto, soltanto dalla fama di astrologo e di profeta, e dalla vivacità di intelligenza che il Re Sole aveva notata in lui, non ripeterei più, perchè proprio il *Liber* ci rivela, in rapporto con la Corte, cose interessanti su un altro aspetto della vita del Fassola, che le *Memorie* tacciono del tutto, e che il Lemoine neanche ha potuto sospettare. Alludo alla sua attività letteraria, che doveva in seguito sfociare, come sappiamo, in quella di storico ufficiale.

* * *

L'idea di darsi alla storia dovette fiorire nella sua mente già nei primi tempi del suo soggiorno parigino, e precisamente come idea pratica, buona cioè per guadagnare quattrini. Ci imbattiamo infatti nel diario, alla data del 18 novembre 1673, in una nota da cui si apprende che egli stese, in quel giorno, avanti notaio, un contratto con due amici parigini, per la stampa di

certa opera che, da un appunto del 4 ottobre precedente, sembra dovesse essere una *Storia dell'Olanda*. Come si vede, trattavasi di sfruttare un tema di attualità. Ma qual che ne fosse la cagione, quel contratto non fu più fortunato degli altri, già da noi ricordati. Circa sette mesi dopo (15 luglio) esso era restituito dai soci e lacerato dal Fassola, che tuttavia non abbandonò il proposito di occuparsi degli eventi contemporanei. Non per nulla proprio all'inizio di quell'anno 1674 aveva fatto menzione di una *Storia dell'Europa armata* (bel titolo secentesco): *Scripti principium Europae armatae*; annotazione che ripeteva poi, sotto la data del 14 luglio. Ma storia d'Olanda o storia d'Europa che fosse, l'opera ad onta che il Fassola acquistasse in quei giorni con la spesa di cinque franchi (pro quinque francis), le prose del Machiavelli per ispirarsi, non pare andasse oltre il principio; ed ecco a questo punto il fallito storico apparirci, nel *Liber*, rivolto ad una più modesta se pur curiosa attività letteraria, de la quale finora non sapevamo nulla, e che gli stessi studiosi francesi non hanno mai sospettato: la composizione, o compilazione, di un almanacco. Ci dà questa notizia, all'improvviso, il giorno 20 dicembre 1675: *Venit impressor. Accordium pro 18 fr. pro folio, dedi alman.* E all'operetta, seppe subito preparare liete accoglienze in alto loco, tanto che il 14 gennaio successivo poteva scrivere nel diario: *ad Regis cenam, Regina petiit a me almanacum*; e quattro giorni dopo, certo incoraggiato dalle accoglienze fatte all'almanacco, poteva arrischiarsi a consegnare personalmente a Luigi XIV un memoriale *pro pensione habendi*.

Forse a questa speranza della pensione si legano altre due scritture di cui lascio ricordo in quell'anno; *Scripti de ludo pro rege* (12 febbraio). *Domum scripsi de pugna avium* (10 marzo). Sarà stata, quest'ultima, una breve composizione satirica? È probabile, perchè il 20 marzo segnava nel diario che il suo tipografo non aveva avuto il permesso di stamparla. Del resto sembra che lo stesso almanacco gli desse qualche dispiacere, a giudicare da un accenno di quel mese, riferibile ad una causa giudiziaria: *Signavi cartam pro processu almanachi*; ma non si riesce ad intendere, almeno nella trascrizione Carestia, come essa fosse sorta e come finisse. Malissimo, no di certo, dal momento che il 23 maggio scriveva: *almanacum finivi*: un altro almanacco adunque, del quale ci dice anche il titolo, *Il Pescatore*, col nome del tipografo, Colletet, avendo ottenuto il 17

giugno '76, il necessario privilegio di stampa e vendita. Che anche questo secondo almanacco, tradotto in francese, e dedicato al cavaliere Vendôme, sia stato poi un buon affare, si deduce dal fatto che il 3 febbraio '77 sorprendiamo il Fassola intento a prepararne un terzo per il 1678. Superfluo avvertire che, secondo la moda imperversante allora, in Italia e fuori, si trattava di almanacchi astrologici, cioè contenenti predizioni di ogni genere, dalle metereologiche e agricole alle politiche e militari, senza esclusione di oroscopi relativi a grandi personaggi.

Il titolo *Il Pescatore*, che nel *Liber* è, come vedremo, un po' mutilato, richiama subito quello del celebre calendario *Il Pescatore di Chiaravalle*, comparso a Milano intorno al 1635, e vissuto poi con fortuna grandissima fino ai nostri giorni. Non è anzi inverosimile che proprio al titolo si riferisse il misterioso processo di cui abbiamo trovato cenno, perchè si ha ricordo di altre liti intentate allora dall'almanacco milanese a confratelli che avevano assunto nomi molto simili al suo ⁵. Quello che si può ritenere certo è che anche il successo della compilazione del Fassola non fu piccolo; di che ho trovato impensatamente conferma in un vecchio articolo di Francesco Novati intitolato: *Un almanacco milanese del Seicento ignoto ai bibliografi* ⁶, nel quale, sulla scorta del bibliofilo francese abate A. Tougard ⁷, si dà notizia di un *Almanach de Milan pour l'année MDCLXXXVI ou le Pescheur fidèle, observations sur l'année de la Creation du monde 5635, de l'Incarnation 1686, de la correction gregorienne 104, du Regne de Louis Le Grand 44, traduit de l'Italien en Francois, a Paris, sur le Quai des Augustins MDCLXXXVI avec privilège du Roy*. ⁸ Prendendo troppo alla lettera quel suo primo titolo, *Almanach de Milan*, il Novati ritenne *Le Pescheur fidèle* traduzione di un autentico *Almanacco di Milano*. Ma di questo egli non sa dire nulla di nulla, onde invita senz'altro

⁵ Cfr. A. NERI, *Vecchi almanacchi milanesi in Strenna a beneficio del Pio Istituto dei Rachitici*, anno VIII, 1890, Genova 1889.

⁶ L'articolo è pubblicato in *Il libro e la stampa*, anno I, Milano 1907, pp. 8-11.

⁷ Cfr. A. TOUGARD, *L'almanach de Milan*, in *Bulletin du Bibliophil et du Bibliothecaire*, Paris, 1906, num. 8-9 pp. 349-355.

⁸ Anche JEAN GRAND-CARTERET, nel suo bel volume, *Les Almanachs français, Bibliographie, Iconographie* (1670-1895), Paris, 1896, elenca a p. 18 (n° 74) l'*Almanach de Milan pour l'année MDCLXXVII ou Le Pescheur fidèle* tradotto dall'italiano, e ne accenna la fortuna. Sa che apparve con un « privilegio » concesso da Luigi XIV a « un Sieur de la Sourbe », ma di quest'ultimo, naturalmente, nulla dice.

gli studiosi milanesi a mettersi alla ricerca del modesto documento originale, che avrebbe poi avuto in Europa una discreta fortuna, dal momento che è possibile additare un *Almanach de Milan* pubblicato a Lilla nel 1813. Senonchè il Novati è, senza sua colpa, fuori strada: l'almanacco scovato dal Tougard è precisamente il *Pescatore* del nostro Fassola, come dimostra il *privilège du Roy* che lo accompagna, dal quale si desume che il 19 dicembre 1675 Luigi XIV aveva concesso il diritto di pubblicare, *un livre intitulé Le Pescheur fidèle, en italien Il Pescatore fedele ou almanach traduit de l'italien en françois* a un non meglio identificato *Sieur de la Sourbe*. Nè il Tougard, nè il Novati si occupano di costui. Un carneade adunque? No: è il nostro Fassola in persona. Infatti egli, nel *Liber*, proprio sotto la data 20 dicembre 1675, annota: *Scripti Massarae Frisono* (suoi corrispondenti dall'Italia) *et fratri Carolo ut scriberent Vicecomiti Sorbae et non amplius comiti, ecc.*: le quali parole significano che in quei giorni egli aveva assunto *motu proprio* (cosa non rara nel Seicento) il titolo nobiliare di Visconte della Sorba, in luogo di quello di Conte de Fassola con cui aveva firmato i primi fascicoli del *Liber*, e che al neonato Visconte della Sorba voleva fossero indirizzate le lettere del fratello e degli amici italiani. La quale Sorba, poi, non è altro che una valletta, attraversata da un torrente omonimo, sita nell'alta Valsesia, nei pressi di quel paesello di Rassa da cui paiono oriundi i Fassola, e dove ancora nel Seicento possedevano terre forse a titolo feudale.

Grazie adunque al nostro diario, siamo ora in grado di intendere bene le parole del privilegio del 1675, che non vanno riferite alla versione di un « almanacco di Milano » mai esistito, ma semplicemente alla versione del testo italiano steso dal Fassola, il quale non era in grado di scrivere direttamente in francese. Il titolo di *Almanach de Milan* sarà stato dal Fassola preposto a quello di *Il Pescatore fedele* semplicemente per accrescerne le attrattive e, forse, per meglio giustificare le volute somiglianze con quel vecchio e diffusissimo *Pescatore di Chiavalle*, che è da ritenersi il vero e più noto *Almanacco di Milano*.

Ma il privilegio, riprodotto nel *Pescatore fedele* del 1686 ci consente di andare oltre le attestazioni del frammentario *Liber*; ci dice cioè, che il primo *Pescatore fedele* piacque tanto che l'editore, un tal Thomas Guillain, dopo aver comperato dal *Sieur de La Sourbe* i diritti consentitigli da Luigi XIV nel 1675,

si assicurò anche quello di rinnovare ogni anno, per venti anni, l'almanacco. E che per almeno nove o dieci anni la compilazione del Fassola abbia avuto vita è provato appunto dalla data dell'esemplare studiato dal Tougard; nè ci sarebbe da stupire che il *Pescatore* fosse sopravvissuto allo stesso Fassola, come potrebbe far pensare il già ricordato *Pescheur fidèle* apparso a Bruxelles nel 1724.

Il buon esito dell'impresa degli almanacchi vale a spiegare il tentativo, di cui parla nelle *Memorie*, di un giornale settimanale, a cui dovette rinunciare (pur avendo già ottenuto dal Re il privilegio) per l'opposizione del Renaudot. Il *Liber* documenta anche questo episodio, confermando ancora una volta la veridicità delle *Memorie*; e precisa non solo che, anche per il giornale, si valse dell'aiuto del duca di Créquy, ma che addirittura aveva già fatto tirare venticinque copie di saggio, una delle quali l'8 luglio '76, offerse egli stesso alla Regina. Ma il 13 venne l'opposizione del luogotenente di polizia La Reynie e il 14 attraverso il cancelliere abate di San Jacopo, l'invito del Re a restituire il privilegio. C'è anche un accenno del 10 agosto alla infedeltà del libraio, o tipografo, Colletet, *qui diarium fecit cum Renaudo*.

Ma l'amara delusione non vietò al Fassola di continuare la sua attività letteraria. Si direbbe che egli, come ho già osservato altrove⁹, volesse uscire dal sottoscala della letteratura astrologica per sollevarsi al piano nobile di quella letteratura storico-politica che non poteva non riuscir gradita a una Corte che aveva come storici « ufficiali » Vittorio Siri, Paul Pellisson-Fontanier, Racine e Boileau. Nel maggio '76 aveva ripreso la *Historia principum*; il 7 ottobre componeva una « relazione » sul nuovo papa Innocenzo XI, che era stato vescovo di Novara; e il 20, e il 27, scriveva *De ratificatione praedicatorum* (se il Carestia ha letto bene questo titolo). Finalmente, nell'anno successivo, trovò modo di guadagnarsi la definitiva stima e fiducia di Luigi XIV scrivendo *La campagna del Re cristianissimo nell'anno 1677*. Il *Liber* attesta che vi attese almeno dall'aprile fino al luglio, essendo abbastanza frequenti, nelle pagine che il Carestia riuscì a trascrivere, note di questo genere: *Legi histor*;

⁹ Cfr. il profilo del Fassola in L. FASSÒ, *I letterati Valsesiani*, saggio inserito nella grande miscellanea *Novara e il suo territorio* edita dalla Banca Popolare di Novara in celebrazione del suo 80° anno di vita, Novara, De Agostini 1953 pag. 670 e sgg.

Scripti tota die; Legi tota die studui histor; Scripti de plano pugnae Cassel; Scripti copiam de ordine pugnae exercitus Germaniae; ecc., le quali tutte non possono riferirsi che a quell'operetta. Il *Liber* menziona anche i tre fatti capitali della campagna (la presa di Valenciennes, la caduta di Cambrai, e la battaglia di Cassel), e con un appunto del 31 maggio, mostra che il Fassola seppe attingere notizie a buone fonti: *Die 31 Dominus La Rocheguideau moschettarius, cum quo discursus Valentiniam* (cioè Valenciennes). Ma va ricordato anche un altro appunto, dell'11 aprile, dal quale sembra confermato il racconto che è nelle *Memorie*, delle predizioni fatte dal nostro astrologo circa taluni eventi della guerra:*ad Ser. Equitem (il Vendôme) in suburbio, a quo 10 pistolae, et promissio aliarum quando urbem.....* È probabile che al posto dei puntini messi dal Carestia, si legga la profezia della caduta di Saint-Omer.

* * *

E l'amore ? Ad onta delle infinite menzioni di donne di ogni specie, manca nelle superstiti pagine del *Liber* quell'atmosfera di galanteria e di corruzione che avvolge le *Memorie*; ma l'amore non manca, l'amore germogliato nel cuore del giovane valesiano, subito dopo il suo arrivo a Parigi (secondo il racconto delle *Memorie*) per una dama che non lo ricambiò mai. Era costei la contessa di Saint Géran, qui, nel diario, nascosta sotto una sigla costante che stupiva e imbarazzava il Carestia. Non giurerei però che a quel suo amore sia sempre stato fedele. Qualche passo, più o meno esplicito, lascia intravedere figure di fanciulle o di donne che non rimasero insensibili alla bellezza famosa dell'avventuriero valesiano; così una sorella della contessa d'Auton, *pulcherrima nubenda, et omni virtute praedita*, a cui egli costruì l'oroscopo, sperimentando inoltre l'efficacia di certe formule, in seguito alle quali la fanciulla si presentò, puntuale, ad un appuntamento: *eoque venit amans*. E c'è una signora La Fouard, alla cui mensa ricorda d'aver seduto, aggiungendo: *amor declaratus ab illa*; e una marchesa Vasser, che pare lo assediassero, offrendogli casa, *et alia quotidie*; e una *Domina Bregis* della quale annota la data di morte, facendola seguire da questo respiro di liberazione: *Laus Deo*.

Ho riferito nel mio saggio citato quale giudizio facesse Madame de Sévigné dei pregi fisici del Fassola, ma è curioso vede-

re nel *Liber* un ingenuo ricordo del conseguente fascino che egli esercitava su coloro che lo vedevano per la prima volta: *Tuellerias, ubi cantus; hac die omnes me aspiciebant nescio quonam influxu, nisi sit ordinarius* (15 luglio '77). Tuttavia, nonostante le infinite tentazioni del mestiere di astrologo e di negromante, e l'ambiente tutt'altro che costumato in cui viveva (dipinto poi a crudi colori nelle *Memorie*), il *Liber* non dà affatto l'impressione che egli si abbandonasse a dissolutezze e a gozzoviglie, nemmeno dopo aver stretto saldi legami coi due Vendôme, che, a quel che narra il Saint Simon, non erano certo degli stinchi di santi.

A farci escludere un vero e proprio collasso morale che pur sarebbe stato possibile e spiegabile, bastano i passi del diario relativi alla religione, i quali dimostrano che il Fassola non perdette a Parigi, almeno in quegli anni, la fede avita che praticò anzi devotamente, non per semplice conformismo, come spesso allora accadeva, ma per intima convinzione. Non solo nel *Liber* segna sempre, scrupolosamente, le messe ascoltate la domenica e in altre occasioni, ma non dimentica le confessioni e le comunioni pasquali e non pasquali. E alla notizia della morte di suo fratello, eccolo affrettarsi a far dire una messa per lui (segnando persino la somma sborsata per la relativa elemosina) e una per sè: *altera pro Sancto Spiritu ut illuminet me circa statum animae et corporis*. Un suo servo viene gravemente ferito da aggressori ignoti, ed egli non solo gli procura i conforti religiosi, ma quando il disgraziato spira all'ospedale, si affretta a prendere a prestito i denari occorrenti per la messa di suffragio. Del resto, come dubitare della sincerità del sentimento religioso di un uomo che, scrivendo un suo diario segretissimo, chiude ogni fascicolo con invocazioni e benedizioni al Signore? E che, il primo gennaio 1676, sente il bisogno di invocare per sè e per tutti gli uomini, non solo Dio, ma i suoi Santi protettori, fra i quali trova posto anche una pastorella venerata solo tra i monti della Valsesia, la beata Panacea di Quarona? *S. Joan Baptista, S. Carole Borromee, S. Genouiffa et B. Panaceae, SS. Lazare et Mauritie, omnes Sancti Dei intercedere dignemini pro nostra omnium salute*. Nè si deve pensare a semplici formule consuetudinarie; altrimenti come ci spiegheremmo che sentisse più di una volta la necessità di andare a confessarsi ad emenda dell'ira causatagli dalle sue disavventure finanziarie? *Confessio pro ira et tristitiae causa sortis*

meae, scriveva il 12 luglio '76. E ancora il giorno 11 agosto: *Confessio pro ira habita*. Da notare, di passata, che invano cercheremmo accenni a confessioni legate al peccato della carne, o ad altri rimorsi.

Come poi il giovane esule, che non per nulla era stato insignito di un canonicato in patria, conciliasse con la fede schietta, e schiettamente professata, la astrologia e i costumi non certo moralissimi della società che frequentava, è problema non grave, e non oscuro, per chi conosca scienza e civiltà del Seicento.

Tutti i rilievi che siamo venuti sin qui spigolando sul negromante, sul grafologo, sul cortigiano, nonchè sul letterato e sull'uomo, non sono i soli offerti dal diario, ma certo i più interessanti e i più sicuri. Altri aspetti e altri dati, non privi di curiosità, qua e là si intravedono; ma per essi è consigliabile attendere la miglior luce che potrebbero ricevere dal ritrovamento del manoscritto originale ¹⁰.

LUIGI FASSÒ

¹⁰ Questa riapparizione parziale del *Liber*, che ho tentato di descrivere qui, pare sia sfuggita agli studiosi italiani e stranieri. È sfuggita certo a chi nel 1945 ebbe la curiosa idea di pubblicare le memorie del Fassola (cfr. PRIMI VISCONTI, *Memorie di un avventuriero alla Corte di Luigi XIV*, Roma, Capriotti) in un testo che non è altro che la traduzione della traduzione fatta nel 1908, in francese, dal Lemoine! *Habent sua fata libelli*.

LE CITAZIONI SORDELLIANE DELLE « CONSIDERAZIONI
SOPRA LE RIME DEL PETRARCA »
DI ALESSANDRO TASSONI

Tra le numerose citazioni trobadoriche inserite dal Tassoni nelle sue *Considerazioni sopra le rime del Petrarca* non mancano le citazioni sordelliane. Non sarà inutile passarle qui in rassegna, per portare qualche nuovo contributo alla storia della « fortuna » di Sordello nel sec. XVII. Questo ci darà anche l'occasione di fare qualche osservazione particolare, non priva d'interesse, intorno ai manoscritti provenzali usati dal Tassoni.

Alcune citazioni sordelliane fatte dal Tassoni riguardano le due canzoni *Aitant ses plus viu hom quan viu jauzens e Dompna, meillz qu'om pot pensar* (nn. II e V della mia edizione) ¹. La canzone più ampiamente citata dal Tassoni è la canzone *Aitant ses plus*, che dovette essere, a giudicare almeno dai manoscritti che ce l'hanno conservata ², la più famosa delle canzoni del trovatore mantovano. La prima citazione di questa canzone è inserita dal Tassoni nelle considerazioni al sonetto *Se voi poteste per turbati segni* (LXIV) ³. A proposito dei primi versi di questo sonetto il Tassoni scrive ⁴: « Ha somiglianza con quello che disse Sordello nella quinta stanza della sua prima Canzone, che suona in nostra lingua

Che per discortesia, ch'usar mi soglia
In atti, od in parole
Non fia ch'a lei m'invole. »

¹ SORDELLO, *Le poesie*. Nuova edizione critica con studio introduttivo, traduzioni, note e glossario a cura di MARCO BONI, Bologna, 1954 (Biblioteca degli 'Studi mediolatini e volgari', I). I numeri con cui indico in questo saggio le liriche di Sordello rimandano sempre a questa edizione.

² Ci è tramandata infatti da ben otto manoscritti: cfr. la mia ediz., cit., p. 7.

³ Per le citazioni petrarchesche mi valgo della edizione delle *Rime sparse* curata da E. CHIORboli, Bari, 1930.

⁴ A p. 157 dell'edizione delle *Considerazioni* curata dal Muratori, inserita nella edizione delle *Rime* del Petrarca che il Muratori pubblicò a Modena nel

Una seconda citazione si trova nel commento alla canzone *Poi che per mio destino* (LXXIII) ove, ad illustrazione dei vv. 46 e segg., il Tassoni annota ⁵: « Bembo :

Quasi stella del polo, chiara e ferma
Nelle fortune mie sì gravi...

Ma fu prima concetto di Sordello, nella sua prima Canzone ». La terza citazione è fatta dal Tassoni nel commento al sonetto *Io son già stanco di pensar, sì come* (LXXIV), nel quale, a proposito dei primi versi, osserva ⁶: « È concetto di Sordello, che disse quello che noi diremmo in nostra lingua :

E tanto penso a lei la notte, e 'l giorno,
Ch'io temo, che 'l pensier non venga meno. »

Come si può vedere confrontando le citazioni con il testo della lirica del trovatore mantovano, la prima citazione si riferisce ai vv. 35-36 della canzone sordelliana, la seconda è un'allusione ai vv. 15 e segg., e la terza riguarda i vv. 9-10. Siamo naturalmente tratti a domandarci su quale manoscritto il Tassoni conobbe la canzone di Sordello. Dobbiamo per questa ricerca scartare senz'altro la seconda citazione, troppo vaga e generica per permetterci qualche deduzione in proposito. Restano le altre due citazioni: ma in realtà anche queste si rivelano, a un attento esame, traduzioni assai libere del testo provenzale, e il problema sembrerebbe destinato a restare insoluto. A questo punto ci viene però opportunamente in soccorso la prima redazione inedita delle *Considerazioni*, conservataci, come è noto, da un manoscritto autografo del Collegio di S. Carlo in Modena ⁷. Ivi la prima citazione si presenta in questa forma ⁸: « Ha

1711. Questa edizione, come è noto (cfr. soprattutto O. BACCI, *Le « Considerazioni sopra le rime di Francesco Petrarca di Alessandro Tassoni »*, Torino, 1887, p. 3 e segg.; S. DEBENEDETTI, *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento*, Torino, 1911, p. 231, e *Tre secoli di studi provenzali*, nel vol. *Provenza e Italia*, Firenze, 1930, p. 162), rappresenta l'ultima volontà dell'autore, perchè è stata condotta su un esemplare dell'edizione del 1609 corretto e postillato dal Tassoni; e deve pertanto essere messa a fondamento di ogni studio su quest'opera tassoniana. Nell'edizione del 1609 (anch'essa uscita a Modena) il passo è a p. 132.

⁵ Ediz. 1711, p. 183; ediz. 1609, p. 131.

⁶ Ediz. 1711, p. 186; ediz. 1609, p. 132.

⁷ Chiamo, col Bertoni (*Intorno ad alcune citazioni provenzali e a una grammaticetta francese di Alessandro Tassoni*, nella *Miscellanea tassoniana di studi storici e letterari* pubblicata nella Festa della Fossalta, Bologna-Modena, 1908,

simiglianza con quello che disse Sordello nella quinta stanza della sua prima Canzon Provenzale, che suona in nostra lingua

Che già per male, che mi sappia né dire né fare
Non me'n partirò, tanto le son benvogliente. »

I versi di Sordello, come si vede, sono tradotti letteralmente, conservando anche l'ordine che hanno le parole nel testo provenzale; né meno letteralmente sono tradotti i vv. 9-10 nella terza citazione, redatta anch'essa in forma alquanto diversa dalla definitiva, anche per quanto riguarda, questa volta, le parole che la introducono ⁹: « Sordello nella seconda stanza della sua prima Canzon Provenzale disse in nostra lingua:

Tanto penso in lei et tanto l'amo coralmente
Che notte et giorno temo mi falli il pensiero » ¹⁰

Queste versioni letterali — poi abbandonate dal Tassoni, forse per dare alle sue traduzioni una maggiore eleganza formale, forse anche perchè, consultando vari codici di liriche provenzali, si era accorto di divergenze di lezione, che lo indussero ad adottare una versione per così dire « neutra », che rendesse il senso del passo, indipendentemente dai contrasti tra i manoscritti ¹¹ — ci permettono di metterci sulle tracce del

p. 268) « prima redazione » delle *Considerazioni* quella rappresentata dal manoscritto del Collegio di S. Carlo solo relativamente alle successive redazioni, rappresentate dalle edizioni del 1609 e del 1711. In realtà il manoscritto del S. Carlo, come notò già il Bacci (op. cit., p. 3 e segg.) sembra costituito dalla fusione di due manoscritti, e forse queste due stesure furono precedute da quell'abbozzo che il Tassoni stese, come egli stesso riferisce, durante il suo viaggio in Ispagna. Sulla questione delle varie stesure delle *Considerazioni* v. anche S. DEBENEDETTI, *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento*, cit. p. 231; A. BELLONI, *Il Seicento*, Milano, Vallardi, 1951, p. 246. Avverto che il ms. delle *Considerazioni* appartenente al Collegio S. Carlo è ora depositato alla Biblioteca Estense di Modena (Mss. S. Carlo, 3).

⁸ C. 90.

⁹ Probabilmente il Tassoni tralasciò, rielaborando le sue *Considerazioni*, di contraddistinguere con un numero d'ordine le liriche di ciascun trovatore che gli accadeva di citare, perchè, dopo aver consultato parecchi manoscritti provenzali, si accorse che l'ordinamento delle poesie trobadoriche varia, in genere, da manoscritto a manoscritto (cf. BERTONI, *Intorno ad alcune citazioni provenzali...*, cit., p. 268 e segg.).

¹⁰ C. 95 r. Nel ms. manca la seconda citazione.

¹¹ Questa seconda ipotesi non è punto da escludere, specialmente per la traduzione dei vv. 35-36, la cui versione definitiva sembra riecheggiare, sia pure in modo assai libero, non più la lezione di C, ormeggiata nella prima stesura, ma la lezione

manoscritto provenzale usato qui dal Tassoni. La prima citazione ci offre a questo proposito un'indicazione veramente preziosa, giacché, tenendo presente il quadro delle varianti dei vv. 35-36 della canzone sordelliana, si scorge che la frase *Non me 'n partirò, tanto le son benvogliente* è una traduzione letterale della lezione che dà per il v. 36 il ms. C (*no men partrai tant li suy ben volens*): lezione che non si trova in alcun altro manoscritto¹². Alla lezione di C sembra ricondurci anche la terza citazione: infatti, scartati preliminarmente D^c e F, che non contengono i vv. 9-10, e messi da parte successivamente anche M (*tem qe failla el pensar*), IK (*tem men failla pensar*), e R (*temi falhir al pessar*), dobbiamo riconoscere che la versione tassoniana è vicina alla lezione di C (*temps mi falh al pensar*) e del tardo e (*tem mi failla 'l pensar*). Credo che si possa quindi formulare l'ipotesi che il Tassoni abbia conosciuto la canzone *Aitant ses plus*, quando scrisse la redazione delle *Considerazioni* rappresentata dal manoscritto del Collegio di S. Carlo, in un codice affine a C, che sarà da identificare con ogni probabilità con quel « Libro di Michele », appartenuto a Giovanni Maria Barbieri, che il Tassoni ebbe modo di consultare per la sua amicizia con Lodovico Barbieri, figlio di Giovanni Maria, e che era, come è stato riconosciuto, affine a CE¹³. Sarebbe per questo fare un poco di difficoltà la lezione *temps* data da C per il v. 10: ma si può benissimo ammettere che tale lezione sia una lezione individuale di C, e che nel manoscritto avuto dinanzi dal Tassoni si leggesse *tem*; tanto più che *tem* è appunto la lezione di e, compilazione per la quale l'abate Plà

comune agli altri manoscritti, che il Tassoni poté conoscere consultando il « Libro in Asc. » di Giovanni Maria Barbieri, che era, come si sa (cf. la n. 30), una copia di M.

¹² La lezione di M. è *Non puesc esser de lei amar partentz* e lezioni simili hanno IKER (in R però manca *partentz*), nonchè il tardo e, che però, come è noto, è del sec. XVIII e quindi posteriore al Tassoni. In D^c manca il passo (cf. la mia ediz., cit., p. 10).

¹³ Cf. A. MUSSAFIA, *Ueber die provenzalischen Liederhandschriften des Giovanni Maria Barbieri*, in *Sitzungsberichte der Kais. Akademie der Wissenschaften* di Vienna, Phil.hist. Klasse, LXXVI, 1874, p. 232 e segg.; S. DEBENEDETTI, *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento*, cit., p. 231 e seg.; V. DE BARTHOLOMAEIS, *Le carte di Giovanni Maria Barbieri nell'Archiginnasio di Bologna*, Bologna, 1927, p. 113 e seg. Una conoscenza diretta di C da parte del Tassoni è naturalmente da escludere, per ciò che sappiamo della storia di questo codice (cfr. G. BERTONI, *I trovatori d'Italia*, Modena, 1915, p. 187 e seg.; A. JEANROY, *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux*, Paris, 1916, p. 3).

tenne presente, per la nostra lirica, oltre a M, un manoscritto affine a C ¹⁴. Questa ipotesi contraddice, in verità, alle conclusioni a cui era giunto il Bertoni, secondo il quale il Tassoni, nel compilare la prima redazione delle sue *Considerazioni*, si valse di un solo manoscritto, che egli vorrebbe identificare con K, il quale è l'unico manoscritto in cui la canzone *Can vei la flor, l'erba vert e la folha* di Bernart de Ventadorn abbia il primo posto tra le liriche di quel trovatore ¹⁵, e che quindi possa spiegarci come mai il Tassoni a c. 63 v. del manoscritto del Collegio di S. Carlo, nelle considerazioni alla canzone *Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi* (XXIX), possa chiamare tale canzone la « prima canzone » di Bernardo ¹⁶. Ma la traduzione del v. 36 data dal manoscritto del Collegio di S. Carlo non ci permette in alcun modo di pensare che il Tassoni avesse dinanzi la lezione di K; e quindi converrà ammettere che il Tassoni, per la redazione delle *Considerazioni* rappresentata dal manoscritto del Collegio S. Carlo, che è da considerare il punto di arrivo di una lunga elaborazione ¹⁷, si valesse non solo di K, che potè, come pensa il Bertoni, agevolmente consultare a Roma ¹⁸, ma anche di altri manoscritti, fra cui può essere stato appunto il « Libro di Michele » di Giovanni Maria Barbieri ¹⁹. Del re-

¹⁴ Cfr. la mia ediz., cit., p. 8. Per le fonti di e si v. anche, tra l'altro, K. BARTSCH, *Beiträge zu den romanischen Literaturen*, nel *Jahrbuch für romanische und englische Literatur*, XI, 1870, p. 37 e segg.

¹⁵ V. l'introduzione dell'APPEL alla sua ediz. di Bernart de Ventadorn, Halle, 1915, p. CXLIII.

¹⁶ Cfr. G. BERTONI, *Intorno ad alcune citazioni provenzali...*, cit., p. 267 e segg.; e anche G. BERTONI, *Noterelle provenzali*, 7. *Quale manoscritto provenzale ebbe tra mano il Tassoni per la prima redazione delle « Considerazioni sul Petrarca »*, nella *Revue des langues romanes*, XLVII, 1904, p. 156 e segg.; A. JEANDROY e G. BERTONI, *A propos d'un chansonnier provençal*, nelle *Annales du Midi*, XVI, 1904, p. 347. (E' da notare che il passo in cui nel manoscritto del Collegio di S. Carlo è ricordata la « prima canzone » di Bernart de Ventadorn — citato dal BERTONI, *Intorno ad alcune considerazioni...*, cit., p. 268 —, a commento del v. 29 della canzone petrarchesca sopra ricordata, manca nelle edizioni del 1609 e del 1711, ove è sostituito da una citazione di Arnaut Daniel).

¹⁷ Cfr. la n. 7.

¹⁸ Cfr. G. BERTONI, *Intorno ad alcune citazioni provenzali...*, cit., p. 270.

¹⁹ Che il Tassoni si valesse anche per la redazione del manoscritto del Collegio S. Carlo dei manoscritti provenzali del Barbieri risulta in modo evidente da un passo della prefazione che il Tassoni, anche nel manoscritto, volle premettere all'opera, in cui si legge (c. 2 v. - 3 r.); « Per ciò che in questo io non sono stato al mio semplice giudizio, ma ho voluto il parere del signor Lodovico Barbieri, compatriota mio, et persona di molta intelligenza et dottrina: il quale havendo

sto, se è vero che in K la canzone *Aitant ses plus* di Sordello, detta dal Tassoni, come si è visto, la « prima canzone » del trovatore mantovano, è bensì al secondo posto tra le rime sordelliane, ma poteva ben sembrare la prima, a una consultazione affrettata, perchè, come osserva il Bertoni, la canzone *Tant m'abellis lo terminis novels* che la precede è « così sbiadita che potè sfuggire al Tassoni », in C tale canzone è proprio al primo posto della serie delle rime sordelliane ivi riportate²⁰; e al primo posto era verisimilmente la canzone anche nel « Libro di Michele »²¹. Naturalmente, se non si vuol pensare al « Libro di Michele » del Barbieri, si può sempre supporre che il Tassoni ricorresse a qualche altro manoscritto perduto affine a C.

Della canzone *Dompna, meills* (V) il Tassoni fa una sola citazione, riguardante i vv. 25-26, a proposito del v. 13 del sonetto *Amor, che vedi ogni pensiero aperto* (CLXIII)²²: « Alcuni espongono *Ben* per molto; io intendo *Ben* per bene, cioè amando castamente. Onde Sordello:

Quar mais am vivre a turmen
Que vostre prez valia men ».

Qui il problema della fonte della citazione tassoniana è assai semplice, perché i versi sono citati in una forma del tutto identica, salvo una piccola variante grafica, a quella in cui appaiono in H²³. Il Tassoni quindi molto verisimilmente trasse questi versi dal cosiddetto « Libro slegato » del Barbieri, che

anch'egli a mia contemplatione trascorse l'opere di questi poeti, molte delle quali tiene tradotte da suo padre in nostra lingua d'Italia: non solo non habbiamo trovati furti scoperti; ma così poche cose, ch'habbiano conformità con quelle del Petrarca, che io ne son restato stupito ».

²⁰ Cfr. l'introduzione alla mia edizione delle poesie di Sordello, p. CLIX. La canzone *Aitant ses plus* è al primo posto fra i componimenti di Sordello anche in Dc (che ha solo la prima *cobla*) e in M.

²¹ Cfr. la tavola del « Libro di Michele » redatta da V. DE BARTHOLOMAEIS nel vol. *Le carte di Giovanni Maria Barbieri*, cit., p. 19 e seg. Si v. anche lo studio del MUSSAFIA, *Ueber die prov. Liederhandschriften des G. M. Barbieri*, cit., p. 211 e seg.

²² Ediz. 1791, p. 342; ediz. 1609, p. 236. La citazione manca nel manoscritto autografo del Collegio di S. Carlo. (Di qui innanzi la mancanza della citazione nell'autografo del Collegio di S. Carlo dovrà essere sottintesa ovunque manchi il rimando alla carta del manoscritto).

²³ F infatti legge *Qe* in luogo di *Qar*, *uiurab* in luogo di *uiure a*, *Qel* al posto di *Qe*, ecc.; cfr. la mia ediz., cit., p. 26 e seg.

era appunto una copia di H, con qualche elemento desunto da altra fonte ²⁴.

Delle tenzoni di Sordello l'unica citata dal Tassoni è quella tra Sordello e Peire Guilhem de Tolosa (XIV), la quale però è ricordata ben tre volte. La prima citazione, del v. 37 della tenzone, si ha a proposito del v. 2 del sonetto *Se la mia vita da l'aspro tormento* (XII): « La voce *schermir* è della Provenzale.

Sordel fort sap pro de scrimir

disse Pietro Guglielmo » ²⁵. La seconda citazione, che riguarda il v. 32, è inserita nelle osservazioni al sonetto *Il mio adversario, in cui veder solete* (XLV), al v. 4: « *Guisa* è voce Provenzale:

A guisa d'hom cui ioi non platz,

disse Sordello » ²⁶. La terza citazione, del v. 17, si trova nel commento alla canzone *Quel antiquo mio dolce empio signore* (CCCLX) a proposito del v. 34: « ...E Sordello

E vos metes a non caler » ²⁷.

Di queste tre citazioni, la prima presenta un testo identico a quello conservatoci da ME ²⁸; e la seconda offre una lezione strettamente affine a quella di EN, come mostra chiaramente l'espressione *a guisa*, che non si trova che in questi due manoscritti ²⁹: sì che parrebbe lecito formulare l'ipotesi che per questa lirica sordelliana il Tassoni tenesse presente, ancora una volta, il « Libro di Michele » del Barbieri, affine, come si è detto, a CE. La terza citazione sembrerebbe però ispirata piut-

²⁴ Cfr. G. BERTONI, *Giovanni Maria Barbieri e gli studi romanzi nel sec. XVI*, Modena, 1905, p. 41 e segg.; S. DEBEDETTI, *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento*, cit., p. 233, e *Tre secoli di studi provenzali*, cit. p. 177; PILLET-CARSTENS, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, 1933, p. XXXIV.

²⁵ Ediz. 1711, p. 33; ediz. 1609, p. 36.

²⁶ Ediz. 1711, p. 120; ediz. 1609, p. 93.

²⁷ Ediz. 1711, p. 672; ediz. 1609, p. 447. La citazione si trova anche, identica, nel manoscritto del Collegio S. Carlo, c. 258 r.

²⁸ In Oa' il v. è *en sordel pron sap descremir*; e N ha *ben sa* in luogo di *fort sap pro*. Lontano dal testo del Tassoni è anche il testo dell'Equicola, che ha *pro ben sap*. Cfr. la mia ediz., cit., p. 80.

²⁹ Gli altri manoscritti (M O a') e l'Equicola hanno *a lei*; naturalmente il Tassoni e E N concordano anche nella lezione *om* in luogo di *ome*. Cfr. la mia ediz., cit., p. 80.

tosto a MN, che hanno *a no*, che ad E, il quale legge, con Oa' *enon*, e quindi sembrerebbe riportarci, anzichè al « Libro di Michele », al « Libro in Asc. », derivato, come si sa, da M³⁰: onde si resta in dubbio. Si sarebbe tentati a pensare che il Tassoni derivasse questa terza citazione, in un diverso momento, da un codice diverso da quello da cui tolse le prime due, come sembra mostrare il fatto che questa terza citazione si trova anche nel manoscritto del Collegio di S. Carlo, mentre le prime due compaiono solo nelle stampe e quindi sono state chiaramente aggiunte in un secondo momento. Ma certo resta sempre possibile pensare che il « Libro di Michele » avesse al v. 17 la lezione *a no*; né si può metter del tutto da parte l'ipotesi di una modificazione della lezione *enon*, in questo verso, da parte del Tassoni.

Dei *partimens* di Sordello abbiamo due sole citazioni: una del *partimen* tra Sordello e Guilhem de la Tor (XV), l'altra del primo dei *partimens* tra Sordello e Bertran d'Alamanon (XVII). Del *partimen* tra Sordello e Guilhem de la Tor il Tassoni ricorda il v. 47 nel commento al v. 48 della canzone *Ben mi credea passar mio tempo omai* (CCVII), curiosamente però attribuendolo a « Anselmo Faidit » anziché a Guilhem de la Tor: « Il Procacciare ed il Però sono ambedue voci della Provenzale:

Mais bes quis sap percassar,

disse Anselmo Faidit »³¹. Il verso è dato dal Tassoni in un testo assai vicino a quello di E, che è l'unico codice che presenti la lezione *quis*³²: siamo quindi portati a ritenere che anche qui il Tassoni abbia derivato la citazione dal « Libro di Michele », nel quale sicuramente si trovava la lirica, citata dal Barbieri nell'*Arte del rimare*³³.

³⁰ Anche la lezione *metes* è quella di M: N ha *metec*; E O a' hanno *metetz*. Sulla derivazione del « Libro in Asc. » da M v. A. MUSSAFIA, op. cit., p. 238 e segg.; G. BERTONI, *Giovanni Maria Barbieri*, cit., p. 41; S. DEBENEDETTI, *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento*, cit., p. 232, e *Tre secoli di studi provenzali*, cit., p. 177; PILLET-CARSTENS, op. cit., p. XXXIV.

³¹ Ediz. 1711, p. 410; ed. 1609, p. 281.

³² Cfr. la mia ediz., cit. p. 87.

³³ V. l'ediz. curata dal Tiraboschi, col titolo *Dell'origine della poesia rimata*, Modena, 1790, p. 118 e segg.; A. MUSSAFIA, op. cit., p. 229; V. DE BARTHOLOMAEIS, op. cit., p. 56 e seg. — È da notare che la curiosa attribuzione al Faidit non si trova in E nè in alcuno degli altri mss. che ci conservano il componimento. In E

Del *partimen Bertrans, lo joy de dompnas e d'amia*, tra Sordello e Bertran d'Alamanon, il Tassoni riporta il v. 36 a proposito del v. 64 della canzone *Italia mia, benchè il parlar sia indarno* (CXXVII): « La voce disprezzo è della Provenzale, onde Sordello:

Autre dispretz, ni outra beninansa. » ³⁴

Qui la citazione si rivela tratta da un codice molto vicino a M, perchè solo M ha *despretz*, mentre C ha *deport* e F (rappresentato ora dalle sue copie F^a e F^b) aveva *mespres* ³⁵; e va quindi ricollegata al « Libro in Asc. », copia di M. ³⁶.

Nessuna citazione fa il Tassoni dei sirventesi e del celebre compianto. Delle liriche che ho raggruppato nella sezione « Liriche minori e frammenti » il Tassoni cita soltanto il *salut* (XXXIII), di cui riporta il v. 4 — spezzandolo in due — nella nota al v. 126 della canzone *Quel antiquo mio dolce empio signore* (CCCLX), a proposito dell'espressione « uom ligio »: « È termine provenzale...

Car vostre hom lizes,
Et a vos ses donat

disse Sordello » ³⁷. Tale citazione è tratta evidentemente da un codice che recava un testo identico a quello di H (che, del resto, è l'unico manoscritto che ci ha conservato la lirica), e quindi, con ogni probabilità, è da ritenere derivata dal « Libro slegato », copia di H ³⁸.

Altre due citazioni contengono versi riferiti erroneamente a Sordello. Nella nota al v. 14 del sonetto *S'una fede amorosa, un cor non finto* (CCXIV) il Tassoni ricorda il verso *Mon es lo dans e vostres lo peccat*, attribuendolo a Sordello ³⁹: ma in realtà si tratta del v. 21 della canzone *Tot atressi cum la clartatz del dia*

la lirica è preceduta dalla rubrica *Tenzo*, senza indicazione dei nomi degli autori (e anche Q ha la rubrica *tençon*, mentre N manca di ogni rubrica).

³⁴ Ediz. 1711, p. 284; ediz. 1609, p. 199.

³⁵ Cfr. la mia ediz., p. 103.

³⁶ Cfr. la n. 30.

³⁷ Ediz. 1711, p. 679; ediz. 1609, p. 451. Nel manoscritto del Collegio di S. Carlo (c. 259 v.) si dice soltanto « È termine provenzale », senza citare alcun esempio.

³⁸ Cfr. la n. 24.

³⁹ Ediz. 1711, p. 442; ediz. 1609, p. 307.

di Richart de Berbezill ⁴⁰. E nella considerazione al v. 2 del sonetto *L'aspettata virtù che 'n voi fioriva* (CIV) il Tassoni cita, a proposito delle voci *battaglia*, *maglia* e *usbergo*, come versi di Sordello ⁴¹, la fine del v. 7 e il v. 8 del sirventese *Pos al comte es vengut en corage*, scritto da Granet contro Sordello e Bertran d'Alamanon e indirizzato appunto al trovatore mantovano, ricordato nel v. 2 ⁴².

Anche prescindendo però da queste due citazioni errate, è evidente dalle altre citazioni che abbiamo sopra passato in rassegna che il Tassoni conosceva direttamente e abbastanza largamente le liriche di Sordello. E, naturalmente, oltre alle liriche espressamente citate nelle *Considerazioni*, dovette conoscerne parecchie altre, che non gli venne fatto di ricordare, non trovando, nelle sue annotazioni al testo del Petrarca, occasione per citarle.

Possiamo quindi concludere che al Tassoni va assegnato un posto eminente fra quegli eruditi che nel sec. XVII, studiando direttamente i testi provenzali, ebbero di Sordello una conoscenza ben più concreta e precisa di coloro che andavano ancora ripetendo e rimanipolando le vecchie e viete leggende, come il Donesmondi, lo Zilioli, Antonio Possevino *junior* e Scipione Agnello Maffei ⁴³, e segnarono la via ai notevoli progressi che gli studi sordelliani incominciarono a fare nel sec. XVIII.

MARCO BONI

⁴⁰ Cfr. l'ediz. curata dall'ANGLADE, nella *Revue des langues romanes*, LX, 1918-18, p. 281. Nella ediz. dell'Anglade, condotta soltanto sui mss. IKNT, il verso è: *Meus er lo danz e vostre er l' pecatz*.

⁴¹ Scrive il Tassoni: « Le voci *battaglia*, e *maglia*, ed *usbergo* sono della Provenzale.

Que 'n battailla

No perdet anch per colp sos osbergs mailla,

disse Sordello » (ediz. 1711, p. 228; ediz. 1609, p. 165).

⁴² Cfr. l'edizione di Granet curata da A. PARDUCCI, nella *Miscellanea di letteratura del medio evo*, edita dalla Società filologica romana, fasc. IV, Roma, 1929, p. 19. Il sirventese si trova solo in F e in M: la citazione del Tassoni presenta un testo identico (salvo due insignificanti varianti grafiche) a quello di M e quindi sarà stata tratta con ogni probabilità dal « Libro in Asc. » In M la lirica è anonima (la rubrica l'intitola semplicemente *Tenson*), mentre in F reca il titolo *Coblas den granet*. Può darsi che l'attribuzione dei due versi a Sordello si debba a una svista del Tassoni.

⁴³ Su questi eruditi v. l'introduzione alla mia edizione delle poesie di Sordello, p. CXCIV e seg.

UN POETA DRAMMATICO SICILIANO DEL SEC. XVIII:
G. MUSMECI CATALANO DA ACIREALE

Poche notizie ci rimangono del letterato e poeta siciliano Giuseppe Maria Musmeci Catalano, vissuto tra la fine del sec. XVII e la prima metà del sec. XVIII; del suo nome è rimasta soltanto flebile eco né ci sarebbe occorso di trarlo dall'ombra se talune nostre recenti ricerche non avessero data occasione di porre in rilievo certi aspetti positivi e interessanti della sua opera.

Il Musmeci Catalano nacque ad Acireale, probabilmente negli ultimi anni del Seicento se già nel 1728, cioè nel periodo che dovette essere della sua giovinezza, pubblicò l'oratorio *Il teatro della costanza*, in onore di S. Venera, patrona della città natale, e nel 1752 diede alle stampe *Le tenebre illuminate*, opera da ascriversi agli anni della maturità¹. Abbracciò la carriera ecclesiastica e, ancor giovane, si trasferì a Messina dove visse per molti anni. Quivi ebbe probabilmente incarichi nella Curia locale, ed esercitò largamente la sua attività letteraria sia in seno all'*Accademia dei Pescatori Renati*, di cui fece parte con il nome di « Platistàco Acidense », sia con la pubblicazione di opere poetiche. Per la festa della Sacra lettera, che si celebra in Messina con particolare solennità, egli scrisse il dramma *La Compensa d'Amore*. Fece parte altresì dell'*Acca-*

¹ Scarse notizie sulla vita e sull'opera del Musmeci Catalano si trovano in: L. VICO, *Relazione generale dei lavori dell'Accademia di scienze lettere e arti dei Zelanti di Aci Reale*, Messina, stamp. T. Capra, 1841, pp. 14-16; V. RACITI ROMEO, *Memorie storiche dell'Accademia degli Zelanti*, in « Atti e Rendiconti della R. Accademia degli Zelanti », Acireale, 1899-1900, p. 17 sg.; C. ORLANDI, *Delle città d'Italia e sue isole adjacenti compendiose notizie sacre e profane*, Perugia, Riginaldi, 1770, p. 42 sg.; C. CARPINATO, *Notizie storiche di Aci Reale*, opera ms. che si conserva nella biblioteca Zelantea di detta città: del M. C. si parla nel cap. XI, dedicato agli *Uomini letterati*, e nel cap. XIII, dedicato agli *Eccellenti compositori in musica*. (Il Carpinato fu, tra l'altro, anche autore drammatico, come il M. C.). Come autore drammatico il M. C. è anche citato da M. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1930, vol. V, p. 490.

demia acese degli *Zelanti*, con il nome di « Infervorato », e ben presto acquistò fama non soltanto di poeta ma anche di ottimo musicista. Anzi dice il Vigo che egli, « franco verseggiatore nella lirica, fu da' contemporanei riverito più come seguace di Talia che di Calliope » e aggiunge che ebbe il merito di diffondere nella sua patria, al principio del Settecento, l'amore della musica, « di cui fu compositor celebrato » ².

In due sonetti che precedono il dramma *Le tenebre illuminate*, firmati « l'Ingenuo Compare, Accademico della Sincerità », il Musmeci Catalano è chiamato Eroe che non cura i « colpi di sorte avversa » ed è lodato per l'amor sacro che lo condusse al sacerdozio. Negli stessi sonetti è detto che egli seppe usare, secondo che convenisse, concetti gravi e concetti semplici, e si compiacque di incantare i suoi ascoltatori con le meraviglie dei suoi intrecci drammatici (« lo stupor passeggiar fa sulle scene »). Lo stesso « Ingenuo Compare », ed anche un altro poeta, Don Giuseppe Mirone, ne lodano le « scene boscareccie », mentre Francesco Sapuppo, « detto il Timido tra gli Zelanti », gli si rivolge dicendo: « Canti ed incanti in armonie sonore » ³. Candido Carpinato, letterato acese suo contemporaneo, lo chiama « dolce erudito poeta » e afferma che « volendo fare giustizia al merito del Catalano, conviene confessare avere (egli) ottenuto dal Cielo un sì felice ingegno, quanto che avea per tutto una idoneità particolare » ⁴; e certamente la sua fama si diffuse anche nella penisola se il suo nome è registrato nella compendiosa opera dell'Orlandi, dove di lui è detto: « Uomo degno di eterna memoria, eccellente compositore in musica e cantofermo, come ancora fornito di somma erudizione, e Poeta amenissimo » ⁵.

Il Musmeci Catalano fu fecondo autore di drammi, di cui molti, rimasti inediti, sono andati perduti. Proprio come autore drammatico egli ebbe maggior fama e fortuna. Ebbe certamente tutti i difetti dei letterati del suo tempo, ma quello che

² VIGO, *Relazione* cit., loc. cit.

³ La pubblicazione del dramma *Le tenebre illuminate* (di cui daremo, in seguito, precise indicazioni bibliografiche) è preceduta da sette sonetti in lode dell'A.: due sono dell'Ingenuo Compare, e gli altri di D. Stefano Calanna, di D. Alberico Cali e Xiacca, di Francesco Sapuppo, di D. Antonio Continella e di D. Giuseppe Mirone.

⁴ CARPINATO, *Notizie* cit., loc. cit.

⁵ ORLANDI, *Delle città ecc.* cit., loc. cit.

al Vigo è sembrato il maggiore demerito, cioè il suo indulgere al gusto popolare, è forse la ragione per la quale ancor oggi il suo nome meriti d'essere ricordato, ed è stata la causa della proiezione di qualcuna delle sue opere nel tempo, fin quasi ai nostri giorni. Allo scopo di ricercare il plauso popolare, dice il Vigo, egli sdegnò di specchiarsi « nella severa semplicità degli antichi », e dunque « poco maturò i suoi lavori » e « conquistò estesissima fama per i suoi molteplici scritti nei quali blandì i peccati del secolo »; ma bisogna aggiungere che il Musmeci Catalano cercò soprattutto il plauso popolare accostandosi al popolo e ascoltando attentamente alcune di quelle voci più intime. Infatti, accanto allo sfoggio di erudizione si trova, nelle sue commedie e nei suoi drammi, qualche sincero accento di umanità, e accanto ai virtuosismi stilistici e agli influssi della letteratura più scadente del suo tempo si trovano brani ispirati da una genuina vena dialettale. Tenendo presente questa duplice direttrice della poetica del nostro autore non sarà superfluo, come crediamo, esaminare quanto ci è rimasto della sua opera.

Il culto delle scene fu sempre vivo e celebrato in Acireale sicchè la prima Accademia sorta in quella città, l'Accademia degli Oscuri, non ebbe per oggetto « quello delle Accademie che mirano alla diffusione de' lumi in riguardo alle scienze o alle lettere » bensì « suo principale scopo si fu quello di coltivare la comica », e dunque « valse ad avvivare quella forte tendenza che si è ognor osservata nel popol nostro per le sceniche rappresentazioni, destò la gioventù chiamandola allo studio della declamazione e alle esercitazioni teatrali, educò la naturale attitudine di questo popolo pe' pubblici spettacoli, ... giovò a far conoscere lo studio dell'arte armonica quasi sempre mantenuto vivo fra noi, ... pose in questa città i germi che volgendo gli anni dovean render celebrati in tutta l'isola il *Mortorio di Cristo*, la *Tragedia di S. Alfio*, ed altre sceniche rappresentazioni che fra noi vedevansi, e particolarmente quelle de' così detti *dialoghi figurati*, le quali non per delicatezza di musiche melodie (poichè all'aperto aere eseguiansi) ma certo per la popolarità delle medesime, per la valoria degli attori, per la magnificenza e convenienza in tutto anco ai di pre-

senti mancar non potrebbero d'alto plauso » ⁶. Così dice lo storico Mariano Grassi (il quale fa risalire la fondazione dell'Accademia degli Oscuri al 3 Aprile 1641), cui si aggiunge la conferma del Vigo circa i propositi di quegli accademici, di promuovere « esercizi drammatici, poetici e prosaici » ⁷. E aggiunge il Vigo: « L'attitudine degli acitani per le sceniche rappresentazioni è somma: i *dialoghi figurati*, la *Tragedia di S. Alfio*, il *Mortorio di Cristo*, sono nominati da un capo all'altro del Regno. Nella pubblica piazza intervenendovi il popolo, con grande apparato di macchine, bellissime scene e decorazioni, quelle tragedie eseguivansi » ⁸. Il Musmeci Zaccaria cita 67 melodrammi sacri, di autori locali, rappresentati in Acireale dal 1680 al 1872, di cui 36 nel sec. XVIII ⁹. Tra gli autori più celebrati si ricordano Pietro Paolo Platania, Giovan Battista Maccarronio, Pietro Barrabino, Francesco Corsaro, Gesualdo Grasso, Francesco Sapuppo, Candido Carpinato, Giuseppe Mironi, Vincenzo Costanzo, ed altri ancora ¹⁰.

La produzione del Musmeci Catalano si inserisce, dunque, nella tradizione acese della drammatica sacra e profana, della quale costituisce parte cospicua anche se ben poche di quelle opere ebbero l'onore delle stampe, ma è da supporre che tutti i drammi e le « burlette » rimasti inediti siano stati scritti per essere rappresentati in occasione di ricorrenze e feste varie, e siano stati portati realmente sulle scene. L'elenco delle opere è il seguente ¹¹:

OPERE DATE ALLE STAMPE

— *IL TEATRO DELLA COSTANZA*, dialogo a cinque voci con strumenti da cantarsi nella festività della Gloriosa Vergine martire concittadina S. Venera nella basilica collegiata insigne dell'amplissima e fedelissima città di Aci Reale a 26 luglio di quest'anno 1728, parole dell'Infervorato fra i Zelanti e musica di D. Alfio Patanè di detta città. in Messina, presso il Maffei, 1728.

⁶ M. GRASSI, *Notizie storiche delle Accademie e degli uomini illustri di Aci Reale*, Palermo, F. Spampinato, 1841, p. 4 sg.

⁷ VIGO, *Relazione* cit. p. VIII.

⁸ VIGO, *Relazione* cit. p. 142.

⁹ D. MUSMECI ZACCARIA, *Del culto della musica in Acireale*, Acireale, tip. XX Secolo, 1911.

¹⁰ Si vedano le citate opere del Vigo, dell'Orlandi, del Carpinato.

¹¹ L'elenco riprodotto dal Vigo (*Relazione* cit. p. 93, nota 50) non è completo: lo abbiamo integrato con quello pubblicato dall'Orlandi (op. cit. p. 43) e con l'elenco che lo stesso A. premette al ms. de *L'inganni d'Amore*.

- *GLI AMORI INDISCRETI DELUSI*, burletta per divertimento di D. G. M. M. C., fra' Zelanti d'Aci Reale detto l'Infervorato, in Messina, per Francesco Gaipa, 1748.
- *LE TENEBRE ILLUMINATE NELLA SAGRATISSIMA NOTTE DEL S. NATALE DI NOSTRO SIGNORE GESU' CRISTO*, opera sacro-scenica-tragi-comica di D. Giuseppe Maria Musmeci Catalano dell'amplissima e fedelissima città d'Aci Reale, nell'Accademia de' Zelanti della stessa città detto l'Infervorato, e nell'Accademia de' Pescatori Renati in Messina detto Platistàco Acidense, Consecrato al distintissimo merito del Sig. D. Stefano Pasino di detta città di Aci Reale. in Catania, presso il Bisagni, 1752.

DRAMMI SACRI (mss.)

- *La Vergine trimartire acitana*, opera di S. Venera
- *L'amazzone alessandrina*, opera di S. Apollonia
- *La fede trionfante*, opera di S. Barbara
- *La prodiga figliola*, opera di S. Margherita da Cortona
- *Il Re perso anacoreta*, opera di S. Onofrio re di Persia
- *La virtù premiata*, opera della Beata Rita da Cascia
- *L'Innocenza lagrimante*, opera della Passione di N. S. G. C. e dei 7 Dolori di M. V.
- *La vita riparata nella morte distrutta*, mortorio di N. S. G. C.
- *La Compensa d'Amore*, opera della Sacra lettera ai Messinesi
- *La notte sacra, ovvero La pastorale*
- *L'angue in seno, ovvero Il proditorio di Giuda*, atto unico.

OPERA TRAGICA (ms.)

- *La Infelicità felicitata, ovvero La Felicità infelicitata*

OPERE BURLESCHE (mss.)

- *L'inganni d'Amore*
- *Il Vil trionfo della poltroneria*
- *Le fantasie stravaganti, oppure Gli abbagli del pensiero*
- *L'amore in vecchia età tutto è pazzia*
- *L'amor molesto bersagliato*
- *L'incanti in duello*

Un volume di *Intermezzi sacri e profani*

Un volume di *Poesie accademiche*

Tralasciando le poesie accademiche e i versi d'occasione, dei quali componimenti ci è stato possibile rintracciare solo qualcuno di scarsissimo interesse ¹², esaminiamo brevemente i

¹² Un sonetto dedicato a Papa Benedetto XIII, in *Carro Mistico*, di Fra' Gesualdo (Grasso) da Aci Reale, Messina, Maffei, 1724, p. 29; un sonetto in lode di Fra' Gesualdo e un sonetto dedicato all'Accademia degli Zelanti in *Foenoris*

tre lavori di cui abbiamo potuto prendere diretta visione. Si tratta quasi certamente delle sole copie pervenuteci, oggi conservate nella biblioteca Zelantea di Acireale: *L'Inganni d'Amore*, *Gl'amori indiscreti delusi*, *Le tenebre illuminate*. Sono due commedie e un dramma sacro.

* * *

La più antica delle opere rimasteci, *L'Inganni d'Amore*, è datata al 1736 e ci è pervenuta manoscritta¹³. È una commedia di tipo tradizionale secentesco, divisa in tre atti e numerose scene, ambientata nel solito quadrivio o piazzetta (non esiste descrizione della scena). I personaggi sono cinque: due giovani, Celio e Melampo, si contendono il cuore di Flora, e tutti si adoperano per superare le resistenze del vecchio genitore della ragazza, il dottor Flussio. C'è, poi, un Cicco, servo siciliano (la parola servo, però, è stata cancellata nell'elenco dei personaggi), che ha tutti i caratteri d'una macchietta popolare, una macchietta che ritroveremo nelle altre opere e che è la creazione più originale del nostro autore. L'azione comincia con un duello. Celio e Melampo si battono per amore di Flora, ma la ragazza, intervenendo improvvisamente, li ferma con una battuta nella quale si sente l'eco del teatro dei burattini, cioè con un linguaggio che è caratteristico dei famosi paladini dell'« opira di pupi »: « Fermate, olà ! » Conosciuta la ra-

Nautici Canonico Moralis Trutina, dello stesso Fra' Gesualdo, Messina, Grillo, 1732, p. 17; un sonetto in lode di C. Carpinato, in *Vita di F. Francesco Maccaronio*, dello stesso Carpinato, Catania, S. Trento, 1736, p. 18; due sonetti per la morte del P. Mariano Leonardi, in *Vita del P. Mariano Leonardi*, di C. Carpinato, Messina, F. Gaipa, 1752, pp. 219-220.

¹³ Si conserva nella Biblioteca Zelantea di Acireale, con la segnatura: Ms. III. 6. 3. Sono due quinterni rilegati assieme, con copertina membranacea, di complessive 34 carte numerate sul recto (dunque sono 68 pagine); l'ultima carta è bianca. Nella copertina si legge: 1736. *L'Inganni d'Amore*, e in alto a destra le cifre di un'antica segnatura: Ms. A. 133. La prima pagina reca il seguente frontespizio: *L'Inganni d'Amore/Operetta burlesca/Composta da Don Giuseppe M. Musmeci Ca/talano dell'Ampliss.ma e Fedeliss.ma Città d'Acì Reale,/nell'Accademia de' Sig.ri Zelanti della medesima Città/detto l'Infervorato, e nell'Accademia de' Sig.ri Renati/Pescatori della Nobile, Fedelissima, e Capitale Città di/Messina detto Platistaco Acidense/1736*. Nel verso della prima carta si leggono i nomi dei personaggi della commedia, e un elenco delle opere dell'autore. La scrittura è chiara e uniforme; pochissime le cancellature. Finisce, nel verso della carta 33, con le parole: *Fine, 31 Gen. 14 a Ind. 1736*.

gione della contesa, Flora, che è desiderosa d'amore, promette il suo cuore a quello dei cavalieri che riuscirà a vincere la gelosia e i sospetti del vecchio padre, il quale si rifiuta di dar marito alla figlia. E la gara incomincia; gara di astuzie, stratagemmi, raggiri, inganni. La macchietta del dottor Flussio, come accade per altri personaggi, ha illustri modelli; il linguaggio è ampolloso, frammisto di latino macheronico, ma non senza sfumature dialettali. Il carattere del vecchio padre geloso e caparbio è ben delineato sin dal suo ingresso in palcoscenico:

.
 E qual figlia Zerbina il Ciel mi diede !
 Una, che sotto nome
 e florido, e vezzoso
 vuol fruttifera farsi; Ah, Flora indegna !
 Oh cajorda.....
 Or la tua pulchritudine
 parmi che già si renda
 in propriam ignominiam; tutto il giorno
 perde il tempo in finestra, e la sua janua
 frequentan cicisbei, e piglia, e rende
 visite, baciamani, e complimenti
 piena dell'utriusque abbracciamenti... (a. I. sc. 3)

Ma anche Cicco è innamorato di Flora:

v'amu da veru ccù raggia di cori
 non mì pozzu ammucciari, chi mi servi ! (a. I. sc. 5)

e Flora ne approfitta per architettare un inganno. Cicco, prese le sembianze di donna, tenterà di sedurre il padre di lei: e il servo, dopo qualche esitazione, accetta. Con quanto sollazzo degli spettatori avvenisse la seduzione di Flussio, è facile immaginare. Il vecchio s'infiamma e canta una canzonetta, cui Cicco risponde:

Guarda ch'è caudu
 stu vecchju crepitu,
 iù vuò 'nchinnessiri (sic)
 da veru pungiri
 lu cori sò. (a. I. sc. 6)

Flora sorprende il padre che attenta alla virtù della finta donna indifesa, lo rimprovera e lo minaccia, poi si accorda con Celio affinché questi, travestito da giudice, impaurisca il vecchio innamorato. E ancora escogita un mezzo per spiare le

intenzioni dei suoi amanti; si traveste lei stessa da uomo e li stuzzica e li ingelosisce. Quindi, fatta più ardita dalle stravaganze amorose del padre, insolentisce con lui:

Io vado a procurarmi un buon marito. (a. II. sc. 3)

Celio, nel cui cuore si dibattono « timore, gelosia, tormento, amore », invita Cicco ad amare Flora come sua padrona e gli offre d'entrare al proprio servizio. Ebbene, pensa Cicco, « lassu amuri e la mprisa/e la fazzu a la vera catanisa » (a. II. sc. 4), e si reca a portare un messaggio del nuovo padrone alla ragazza. Melampo, invece, è più risoluto, e vuole l'amore di Flora anche a costo di ricorrere alla forza; egli dice a Flussio che Celio attenta alla sua vita e, in cambio di protezione, si fa promettere la mano della figlia. Ma Celio, in veste di giudice criminale e con birri al fianco, accusa Flussio di violenza contro una donna indifesa e ordina la sua espulsione dalla città; non solo, ma poco dopo, travestito da Mago, impaurisce anche Melampo e sentenzia che Flora dovrà andare sposa a quello dei due amanti che meglio saprà battersi in duello. Il duello ha luogo ma Flussio non permette spargimento di sangue e propone che sia dichiarato vincitore colui il quale riuscirà a disarmare l'avversario, e vincitore, manco a dirlo, sarà Celio. Tutti si danno pace, e il fine è lietissimo.

Anche negli *Amori indiscreti*¹⁴ troviamo un vecchio medico, « di corta vista », innamorato d'una inconstante Lucilla, per la quale si strugge il giovane Carinto. Tullo, servo di Lucilla, è il personaggio comico popolaresco che tiene le fila della vicenda; a lui si rivolge il medico per ottenere grazie presso la fanciulla, e a lui pure si rivolge Carinto per renderla gelosa e indurla a consentire alle nozze. Lucilla è la solita tirannella d'amore, civettuola e indecisa nella scelta dello sposo tra tanti amanti; ella, come dice Tullo, « ama, timi, e sospira », insomma è « donna femina ». Il secondo atto comincia con una visione notturna quasi romantica:

Ombre notturne e care
Segretarie fedeli
Di questo core amante...

¹⁴ *Gl'Amori indiscreti delusi, burletta per divertimento di D. G. M. M. C., fra Zelanti d'Aci Reale detto l'Infervorato*, in Messina, per Francesco Gaipa, 1748. Precede una dedica « al Signor D. Antonio Mancuso », un avvertimento al

Il vecchio Caridone va a un convegno d'amore preparato da Tullo, ma è una burla che gli costerà una borsa piena di monete, perchè Lucilla non sa nulla e Tullo ha preso le sembianze della padrona. La burla continua quando Caridone si reca in casa di Lucilla, credendo che ella sia gravemente malata, e scambia il deretano di Tullo per la faccia della donna amata: la commedia s'è trasformata in farsa e il secondo atto si conclude a bastonate. Tuttavia Caridone finirà col perdonare a tutti, sempre per i begli occhi di Lucilla, e il solito matrimonio concluderà la commedia. Non mancano i travestimenti e gli scambi di persona: nel primo atto Lucilla da uomo e Caridone da donna si scontrano e si sfidano in un dialogo serrato che prelude ai dialoghi tra l'Angelo e il Demonio nella rappresentazione del Natale: Tullo, prese le sembianze di Lucilla, fa cavar fuori il borsellino a Caridone per ben due volte; Carinto fa credere d'essere Tullo nella beffa finale, e poi Tullo si traveste da soldato quando va a farsi perdonare da Caridone.

Questo lavoro è assai inferiore al precedente, per invenzione e per stile, ma è da notare l'accentuazione del carattere popolaresco di tutte le situazioni, anche se talvolta esse, indulgendo troppo a una vena comica grossolana, scadono nella banale volgarità. Il servo Tullo è il personaggio più caratteristico per la sua spiccata sicilianità, che si rivela non soltanto dal linguaggio, ma anche da caratteri intimi. I cambiamenti di scena, poi, sono indicativi del distacco dell'autore dalle regole tradizionali e del suo particolare avvicinarsi alla rappresentazione sacra, che quelle regole aveva sempre trascurate (si passa qui da un esterno a un interno anche a metà di uno stesso atto, e precisamente tra le scene VII e VIII del secondo atto). Anche l'artificio dell'Eco, sfruttato per particolari effetti comici, è caratteristico del dramma sacro e in esso riapparirà. Questa « burletta » fu certamente rappresentata, come testimonia una nota di spese che può leggersi nella terza pagina della copertina, nell'esemplare da noi preso in esame.

Più lungo discorso merita il dramma sacro *Le tenebre illuminate* che, per essere stato pubblicato nel 1752, è certamente da assegnare al periodo della piena maturità dell'autore ¹⁵.

« lector benigno » e una « protesta d'Autore » dove si legge che « le voci Dio, Divino, Fato, Fortuna, Sorte, Destino, Angelico, Beato, Nume, Deità e simili, s'apprendano per scherzi di poetica penna, non sensi di cattolica mente ».

¹⁵ L'unico esemplare che ci è stato possibile rinvenire di questo dramma (di

Esso fu definito dallo stesso Musmeci Catalano « opera sacro-scenica-tragi-comica »; il Raciti lo chiama « dramma d'una fantasia sfrenata, nel quale si mettono in azione 28 personaggi, 14 nel prologo e altrettanti nel componimento »¹⁶; e lo ricorda il Mazzoleni, come un « dramma mostruoso in cui il Natale di Nostro Signore è festeggiato da sette poeti con sonetti entusiastici, ed in cui c'è una bizzarra miscela di sacro e di profano »¹⁷. Invero questo dramma è animato da quel movimento, da quella vivacità e varietà di azione, da quella ricchezza spettacolare, che sono gli elementi propri della sacra rappresentazione, cui deve aggiungersi la inclusione di un elemento culturale e dotto di gusto arcadico e illuministico. L'autore, però, non è riuscito a fare opera unitaria ed ha inventato due trame, perfettamente distinte e indipendenti, una dotta e regale, l'altra popolaresca e semplice, intrecciandone tuttavia le scene e creando continue fratture e dissonanze. Scopo evidente è quello di mostrare il contrasto tra gli avvenimenti sacri e quelli profani, ma questo contrasto appare slegato e inefficace, tanto è vero che il dramma passò presto nel dominio popolare ignorando totalmente i personaggi dotti e regali (una redazione popolare di questo dramma, da noi rinvenuta nelle contrade etnee, sarà oggetto di un altro studio particolare). Per comodità di esposizione accenneremo singolarmente ai due filoni della narrazione.

Il dramma comincia con un prologo, cui precede una lunga didascalia che immette subito il lettore non soltanto in atmosfera arcadica ma, diremmo, anche protoromantica: « Veduta di mare tranquillo, con sbocco di più fiumi in esso, ed in ripa quattro Ninfe marine... poi Nettuno... col corteggio di più Sirene, con trombe marine e fistole. D'altra parte veduta di selva fiorita, con altre quattro Ninfe silvestri all'incontro... e poi Giove sovra un carro tirato da due cavalli alati, seguito da più

cui abbiamo già riportato la precisa indicazione bibliografica nell'elenco delle opere del Nostro) si conserva nella Biblioteca Zelantea di Acireale con la segnatura: MS. III. 6. 11. L'esemplare è mutilo della copertina, del frontespizio e dell'ultima pagina, per cui non vi si possono leggere le ultime battute dell'ultima scena.

¹⁶ V. RACITI ROMEO, *Memorie* cit. p. 17.

¹⁷ A. MAZZOLENI, *Rappresentazione sacra siciliana*, Acireale, Micale, 1893, p. 11. La rappresentazione, di cui il Mazzoleni dà notizia, è *La Notti santa*, composta nel 1818 da Pasquale Sciacca acese.

Satiri con sampogne e flauti. Veduta in frontespicio del Monte Etna, con fiamme, nella di cui concavità si scuopre l'Inferno, Lucifero, Astarot e Belzebuc, con veduta di molti altri Demonj. Veduta di luna piena tutta splendente più del solito, e Stella grande in Aere fiammeggiante. Poi Angelo tra' fulgori di Luce, che abatterà quelle Deità ». Le Ninfe lodano la soavità della stagione e la bellezza della natura, ed esprimono la loro gioia per l'approssimarsi d'un ignoto fausto avvenimento mentre i Diavoli imprecano contro l'insolita recrudescenza delle loro pene. Appaiono Nettuno e Giove, sopra i loro carri e circondati dalle rispettive corti, riconfermando la loro potenza, e i Diavoli invocano distruzione e caos, ma l'Angelo, improvvisamente calato sulla scena, rimprovera l'arroganza di tutti e rivendica il regno del mondo al verace Dio già venuto in terra.

Comincia il primo atto. La regina Amoralba, moglie di Erode, fugge inseguita da un cinghiale ed è salvata dal falso Stillandro (il quale, invece, è Formidaura figlia ed erede del re d'Egitto, fuggita per non sposare un uomo aborrito); Amoralba s'innamora di Stillandro, il quale evidentemente rifiuta l'amore della regina, suscitando la sua gelosia. Il re Erode è un personaggio tormentato, cui un'ombra misteriosa profetizza la prossima perdita del potere. Egli impreca e delira:

Fantasie del pensiero
 Che dal petto iracondo
 Sollevate l'idee torbide e fiere
 Ad infestarmi il core,
 Lasciatemi, lasciate,
 E 'l sollecito cor non flagellate...
 Tutta l'alma è sospetti
 E con pensier nojoso
 Sono a me stesso omai tutto odioso. (a. I. sc. 4)

Erode confida a Stillandro i suoi incubi notturni e i suoi timori, poi ordina una partita di caccia per cercare distrazione ai suoi tormenti. Intanto Amoralba, sempre più innamorata, pone a Stillandro il dilemma della scelta tra il suo amore e la sua ira. Stillandro tenta di guadagnar tempo:

Still. Al senso senza legge
 Sia freno la ragion, che si corregge.
 Amo. Niegghi, ad una Regnante,
 Conforto di pietà, che vive amante ?
 Still. Se fe' le piaghe amore
 L'oglio de la virtù balsami il core

Amo. Con sì agghiaccianti sensi,
A tanto amor, tanto rigor compensi ? (a. I. sc. II)

E Stillandro risponde, non senza una punta di malizia, quella malizia che abbonda nel nostro autore:

Still. Lo volete saper più chiaramente ?
Sappiatel sì, per voi sono impotente. (id.)

Qui l'ira della regina esplode:

Amo.E se sprezzasti
L'amor d'una sovrana,
Pentir te ne farò, alma villana.
Vanne, vedrai ben tosto
Del sdegno mio le disperate imprese;
E provar ti farò, alma insensata
Quanto sa machinar donna sdegnata. (id.)

Un linguaggio non troppo dissimile avevano tenuto le altre donne innamorate delle commedie già esaminate; Flora de *L'Inganni d'Amore* aveva detto:

Provar ben ti farà mia voglia irata
Che cosa voglia dir donna sdegnata ! (a. III. sc. 2)

Alla fine del primo atto Stillandro svela la sua identità: è Formidaura, unica erede del regno d'Egitto, fuggita dalla casa paterna per non essere costretta a sposare un uomo mostruoso. Sotto mentite spoglie e mentito sesso ha ricevuto cordiale ospitalità nella reggia di Erode, e tutto sarebbe andato per il meglio se la regina non si fosse invaghita di lei; perciò decide di morire:

Sì, sì, con questo ferro,
Se al corpo non potei all'alma io voglio
Render la libertà tanto bramata... (a. I. sc. 19)

Dunque è un dramma di libertà, di quella stessa libertà che è stato scudo pomposo anche per gli amori di Flora ne *L'Inganni d'Amore* e di Lucilla negli *Amori indiscreti*, ed è, in fondo, lo stesso dramma di Amoralba la quale « sol del suo voler/ostinata, fa legge ». Ma il dramma dev'essere a lieto fine e, mentre Formidaura sta per trafiggersi il cuore, Amoralba appare improvvisamente e lo impedisce; tuttavia la regina ha pronunciato incaute parole d'amore che sono state ascoltate da Erode. Come salvare la tragica situazione ? Presto fatto:

Formidaura rivela la sua identità e il primo atto si conclude tra la gioia di tutti. Nel secondo atto, durante la partita di caccia, Erode svela il suo amore a Formidaura. Qui non c'è un vecchio padre e dottore, non c'è Flussio né Caridone, ma questo Erode deriva tuttavia da quei modelli perchè è il cuore duro che si intenerisce, è il personaggio che dovrebbe tenersi lontano dagli amori illeciti e finisce per cadere nelle reti di Cupido.

Ero.le tue pupille
Furon saette al core,
Che dall'arco gentil del tuo bel ciglio
Fieramente al mio cor, Bella, avventasti.
Ond'io svenato e vinto,
Vittima mi dichiaro, avvinta preda.
Da legami d'amor..... (a. II. sc. 2)

La fanciulla tace, e il re si dispera :

E pur taci, e non parli
Animato mio Sol, bella Diana ?
Non so come al gran foco
Di questo petto amante
Non ardono d'amor l'erbe e le piante. (id.)

Il re parla usando immagini popolari (la stella Diana è citata in diecine di canti siciliani), e di tipo popolareesco è anche la gelosia della regina che esplode nel momento in cui Erode chiede alla ragazza un bacio, peraltro rifiutato. La situazione si capovolge, il colpo di scena è ad effetto, ma le due donne finiranno per diventare amiche, e quando Formidaura vorrebbe partire Amoralba la trattiene. Il riformismo dell'autore si rivela anche a questo punto.

Amo. Non lice amar, chi sa tradir l'amore
For. È re.
Amo. Ma regular deve se stesso.
For. È sposo.
Amo. E di Imeneo le sagre leggi
Deve adorar.
For. Lo scusa
La fragilità del senso.
Amo. È gran delitto
In un Prence, ch'altrui serve d'esempio.
For. Chi dona legge altrui, di legge è esente.
Amo. Di legge è osservatore
Non ostante che sia legislatore. (a. II. sc. 7)

Formidaura ha già dimenticato che, poco prima, aveva fatto legge del suo piacere, ma gli spettatori non andavano tanto per il sottile, anzi essi rimanevano certamente stupefatti nel vedere, a questo punto, rivelarsi un prodigio, e cioè tre Soli spuntare nel cielo con tre cerchi di luce. Erode si accorge che le profezie dei suoi sogni stanno per avverarsi, e teme e s'adira. Ordina l'arresto delle due donne le quali fuggono, travestite da pellegrini; ma Amoralba fatta prigioniera, si uccide e il re, preso dal rimorso, sta per gettarsi sopra la propria spada quando Formidaura, sopraggiungendo, vieta il suicidio. Erode, commosso e rincuorato, tramuta il suo amore impudico in amore virtuoso e offre a Formidaura di diventare regina; così, con un duetto d'amore, finisce il secondo atto. Il terzo atto sarà dedicato quasi interamente alla sacra vicenda; soltanto una volta, nella scena sesta, l'ombra di Amoralba apparirà ad Erode per predire la fine del suo regno e annunciare la nascita di Colui al quale sarà dovuto ogni potere.

La sacra vicenda natalizia è strettamente intrecciata con quella profana, anche se con essa non riesce a fondersi perfettamente. Qui il personaggio comico è Pippo, garzone di campagna, che ha le stesse caratteristiche di Cicco e di Tullo, ma che si innesta come tradizionale elemento comico della sacra rappresentazione e dunque non tiene le chiavi dell'azione. Un soliloquio di Pippo, affamato e in cerca di lavoro, crea l'ambiente squallido e umile per il successivo ingresso in scena di Maria e Giuseppe, in viaggio da Nazaret a Betlemme. Cominciano anche le tentazioni e gli assalti del Diavolo e la conseguente lotta tra l'Angelo e il Diavolo (il quale non è più Belzebuc Lucifero Astarot, ma semplicemente Diavolo). L'ambiente pastorale è creato dal dialogo tra due pastori, Climene e Pireno. Climene è dolorante per un incidente di caccia, e tra i due s'accende una discussione sopra l'utilità della caccia. Le loro battute sono talvolta comiche:

Pir. Già l'hai veduto a prova
Che il cacciator si chiama un vivo morto,
Ed io la mente tua oggi ravnivo,
Che ben tu puoi chiamarti un morto vivo. (a. I. sc. 6)

Il Demonio ordisce un inganno sfruttando l'ingenuità del più forte e generoso dei pastori, Arturo, al quale si presenta in veste di bella donna, vittima dei ladroni e abbandonata nel

più folto del bosco. Le sue parole sono toccanti:

Non valser le mie strida, il pianto mio,
Ed io per opra di nemica stella
Restai qual scompagnata tortorella;
Or soletta e raminga
Fra intralciati sentier, fra cupi orrori
Di selve alpestri, immensi affanni io provo,
Cerco amica pietà, ma non la trovo. (a. I. sc. 8)

Allora il pastore, subitamente innamorato, canta mentre tiene tra le braccia la donna svenuta:

Guancie di fina porpora,
Labra di vino minio,
Bel seno di Via lattea,
A respirar scioglietevi,
Mentr'io fra braccia stringovi,
E tutto acceso baciavi
Con affetto ineffabile... (id.)

Ad Arturo e al sopraggiunto Pireno la donna promette un bacio di riconoscenza ma, nell'atto che i due pastori si accostano alla sua bocca, fiamme ardenti li tramortiscono. Infatti Pippo, che è stato assunto come garzone dal ricco contadino Silvano, s'incontra con Maria e Giuseppe, e dichiara il suo ossequio alla splendente Signora. Egli rimane vittima di alcuni inganni del Diavolo che lo impaurisce rifacendo l'eco delle sue parole e trasformando in pesce lo scoglio sopra il quale si trova seduto. Il Demonio, travestito da cavaliere, tenta di indurre Silvano a catturare la Santa Coppia,

Dem. Sappi che son costoro
Gente fugiasca e vile,
Sospetta sì, pernicioso a segno,
Che chi con lor conversa
Perde gl'averi e la persona è persa...

ma l'Angelo scopre l'inganno e invita l'avversario al combattimento,

Ang. Empio ne menti,
Poni mano a la spada...

il Demonio rifiuta di battersi e sprofonda nell'abisso infernale. Questa scena doveva riuscire di grande effetto davanti a un pubblico siciliano, particolarmente sensibile ai riecheggiamenti

dei cicli cavallereschi (il tono della disfida è quello dell' « opera di pupi », e lo abbiamo già rilevato altrove), e il rifiuto del combattimento doveva essere motivo di profondo disprezzo da parte degli spettatori.

Intanto anche Arturo si è accorto dell'inganno e si pente della sua peccaminosa credulità.

Art. Quando mai nel petto mio comparvero
 Simili senzi, scelleratì e pessimi !...
 Io che nudrido fra l'agnelli e pecore,
 Fra le piante innocenti e l'erbe tenere,
 In verdi prati il casto gregge a pascere...
 Arturo indegno, e come il Ciel ti tollera ?
 Non fuggono da me le vergini elici,
 I faggi, i pioppi, e pur non m'abborriscono ?
 L'annose querce, i torreggianti frassini,
 La propria indegnità non mi rinfacciano ?
 Non s' scostan da me l'argentei rivoli:
 Non apre il suol le cavernose viscere ?... (a. I. sc. 16)

Un serpente spaventoso balza fuori dai sassi, e i pastori fuggono; una pecorella, delle cui carni arrosto già Pippo gustava il sapore, vomita fuoco; un grande terremoto scuote la scena e il tempio pagano, che si vedeva nello sfondo, cade distrutto: Pippo è atterrito e vorrebbe fuggire, ma nuove emozioni lo attendono, sempre a causa degli inganni demoniaci. Un ufficiale imperiale cerca il falegname bugiardo e la sua sposa, e promette lautì compensi a chi li ucciderà, ma i pastori non cedono alle lusinghe. Il Demonio è definitivamente sconfitto; stupore e allegria invadono i cuori.

Sil. Io son fuor di me stesso
 Pip. Nà quadana
 Scinniri mi la sentu, e 'nautra acchiana.
 Sil. Si lodi il Cielo
 Ché con cifre d'amore
 Sento che gode l'alma e ride il core.
 Pip. Iu sugnu òn fistulizzu,
 E lu pitittu xotu è 'mpizzu 'mpizzu. (a. II. sc. 6)

È il momento dei portenti; si vedono tre Soli in cielo, Pippo balla e salta come i gatti quando sono solleticati dalle mosche:

Pip. Tri Suli 'ntra lu Celu ! e quannu mai !
 È spittaculu granni, e quannu affaccia
 Na cumeddia di chisti
 (secunnu ntisi dirì a miu nannavu)

Succedinu spaventì...
 Sugnu comu ddi gatti
 Quannu sù cù la musca cavaddina
 Ca la ventri ci ziddica, e li pila.
 Ed iddi saufarianu,
 Si coghiunu, e poi fuinu,
 Comu fussiru leggi di la testa,
 E li mentinu 'ntrippi, e fannu festa.
 'Nzumma sugnu cuntenti
 Voghiu xalari, e stari allegramenti... (a. II. sc. 9)

(Il popolare paragone dei gatti era anche del linguaggio di Cicco: « La sentu certu cianciri e gridari/comu la gatta prena a lu figghiari », *L'Inganni d'Amore*, a. III. sc. 6).

Poi, tutti insieme, cantano al suono del colascione, e inventano una beffa ai danni del semplicione Arturo:

Pip. Ca ad iddu ch'è babanu, e simpriciuni
 C'aju a fari cacari li canzuni... (id.)

Arturo chiede perdono d'essere arrivato in ritardo al banchetto e Pippo ride del suo toscaneggiare:

Pip. Si, si, io ti perdogno
 Da la cafessa a baxio, infino all'ogno;
 Cancaru, chi parrari tuscanusu ! (a. II. sc. 13)

Maria e Giuseppe trovano riparo in una grotta, nei campi di Silvano, e Pippo ottiene licenza dal padrone di provvedere affinché gli ospiti non abbiano a soffrire. Ultimo assalto del Demonio, ormai beffato persino da Pippo, e apparizione della stella luminosissima, mentre Pippo commenta: « Chista sarà da veru Stiddu masculu ». L'Angelo annunzia la nascita del Salvatore, e i portenti continuano.

Pip. Haiu vistu na cosa
 Ca m'ha fattu ristari abbastanutu !
 Addunativi un pocu a li campagni
 E viditi ca l'ervi su xiuruti,
 L'arvuli cù li xiuri, hannu li frutti;
 Quannu mai ntra lu friddu sti purtenti !
 Oh chi stupuri eternu !
 Primavera ed Estati ntrà lu 'mbernu ! (a. III. sc. 6)

Climene ha veduto nell'ovile il lupo starsene con l'agnello e la colomba col corvo; Pireno ha veduto pecore in compagnia d'un leone; Arturo è stato preso pei capelli da un Angelo e

trasportato in un luogo paradisiaco dove scorrevano tre fontane, una di latte, un'altra di vino e la terza di olio, mentre un fiume di miele andava tra i prati. Pippo, entusiasta, canta « alla pastorale », e tutti partono « sonando e trespando ». Siamo già all'apoteosi finale: la scena è quella classica del Presepio, Maria canta una ninna-nanna, i pastori portano le offerte.

* * *

Molta fortuna ebbero i lavori del Musmeci Catalano. Al carattere popolareggiante di taluni personaggi abbiamo già accennato, ma sarà opportuno ripetere che anche il linguaggio dotto ha talvolta sfumature dialettali. Il dottor Flussio, a un certo momento, mette da parte il suo latino e chiama « porconazza sfacciata » la donna che lo insidia (*L'Inganni d'Amore*, a. II. sc. 8), e poco prima aveva detto « cajorda » alla figlia (a. I. sc. 3). Gli esempi potrebbero moltiplicarsi. La rigidezza di qualche personaggio è mitigata dalla bonarietà. Anche il dottor Caridone, in fondo, è un brav'uomo pieno di buon senso, che riconosce tutti i suoi errori e se ne vergogna:

Car. Misero Caridon, tiranno amore !
.....ed in età senile
Sotto il cener d'un crin risveglia il foco
Di giovanile ardore !
Misero Caridon, tiranno amore !
Non giovan gl'anni e 'l senno,
Ne men la medicina
È bastante a curare
La piaga ch'ho nel seno...
Misero Caridon, tiranno amore !
Lo studio è perso, il sonno,
La quiete, il riposo, la mia pace
Son fuggiti da me...
Misero Caridon, tiranno amore !

(*Gl'amori indiscreti*, a. I. sc. 6)

C'è, nelle parole del vecchio beffato, quel presagio di romanticismo cui abbiamo già accennato (anche Erode tormentato prelude, mutatis mutandis, al Saul alfieriano) e un senso di umanità attenua nella vicenda gran parte del suo carattere farsesco. È questa umanità che fa desistere il servo Cicco da un amore impossibile verso la padrona Flora; che induce Flussio ad evitare spargimento di sangue nel duello tra i giovani

innamorati; che fa prima innamorare e poi pentire il pastore Arturo, caduto nelle reti del Diavolo; che giustifica il linguaggio, talvolta rudamente plateale, di Cicco di Tullo di Pippo, linguaggio che mai assume intonazione sconcia proprio in virtù della profonda aderenza alla vita e al carattere del personaggio.

Tanto più è valida l'adesione al mondo poetico popolare in quanto il Musmeci Catalano era uomo di vasta cultura e di vivaci interessi letterari. Il linguaggio del dottor Flussio e del dottor Caridone, oltre che latineggiante, è infiorato di precisi riferimenti eruditi, ma le suggestioni letterarie e l'adesione al pensiero riformista risultano da molti segni evidenti. (Diremo, tra parentesi, che le idee del secolo dei lumi non tardarono a penetrare in Sicilia, e questo è un esempio). Bastino alcuni accenni soltanto.

Contemporaneo del Goldoni e del Metastasio, il nostro autore risente piuttosto dell'antitradizionalismo di cui si erano fatti assertori taluni poeti a partire dalla fine del Cinquecento, e cioè dal Tasso al Guarini al Marino. E proprio queste erano state le letture fatte dal Musmeci Catalano, saldamente acquisite al suo bagaglio culturale insieme con quelle dei classici latini e greci. L'indicazione chiara e rivelatrice la troviamo in un soliloquio di Flussio:

Voglio sfidar Platone e Tiraquello
con Ridolfo Campeggi anco il Marini,
Seneca, Guidiccioni ed il Guarini;
e può seguire alacriter
Cicerone, Cornelio, Claudiano,
Catullo. Dante, Plauto, con Properzio
Marziale, Ruscelli e Teofrasto,
Gio. Battista La Porta, con Lucano,
Plinio, Terenzio, Aldo Manuzio, e 'l resto,
Esopo frigio, la Glosa legale,
Torquato, Tito Livio e Giovenale,
(*L'Inganni d'Amore*, a. III. sc. 7)

Insieme con i classici latini e greci, filosofi poeti storici giuristi, troviamo quei nomi degli immediati predecessori del Musmeci Catalano le cui opere furono prese a modello da intere generazioni di letterati. Accenniamo soltanto ai nomi dei giuristi Tiraquello e Campeggi ¹⁸, (tirati in ballo, con tutta la

¹⁸ Andrea Tiraquello (1480-1585), famoso giurista e umanista francese, fu molto conosciuto e apprezzato anche in Italia. Sue principali opere sono: *De*

Glosa legale, per necessità contingenti, in quanto Flussio doveva trattare una questione legale), e neanche ci soffermiamo sul nome di Dante, che qui dev'essere messo insieme con i classici antichi, come grande poeta; ma certamente è da mettere in rilievo il Torquato, specialmente dell'*Aminta*, attraverso il quale torna di rimbalzo lo stesso Dante. Infatti le battute che riguardano Amoralba nelle *Tenebre illuminate*, (« del suo volere - ostinata fa legge ») derivano, piuttosto che dalla Semiramide dantesca, dal « S'ei piace ei lice » dell'*Aminta* (a. I. v. 595) e dalle connesse teorie del piacere, che evidentemente richiamano le idee espresse dal Guarini (qui citato tra i primi) sulla poesia tragicomica, fondate sulla prevalenza del « diletare » nei confronti dell'« ammaestrare », e sul « consenso universale ». Allo stesso modo, qualche reminiscenza del non citato Petrarca arriva semmai attraverso il citato Guidiccioni, mentre del Manuzio notiamo l'ellenismo, del Guarini il gusto di certe raffinatezze, del Ruscelli la tendenza verso la cultura enciclopedica, di G. B. Della Porta la tradizione della commedia esuberante, grottesca e fantastica, di tono prettamente meridionale. Dall'antitradizionalismo, e da un'anticipazione delle più avanzate teorie riformiste, sgorga il soliloquio di Flora:

Col cervello di donna
nessuno se la pigli...
Chi cerca col rigore
raffrenar le zitelle
prohibendole affatto
del lecito e del giusto,
credendo che 'l timore
l'affreni con minacce alte e tonanti,
nel punto istesso ha copiosi amanti.
L'Amor quand'è vietato
appunto è come il tuon fra le tempeste,
che scoppia, rompe, sibila e conquassa...
Ond'io, che donna son, consulto a tutti
che si dia libertà quanto conviene;
e chi tien donne in casa,

retractu utroque municipali et convenzionali, De nobilitate eiusdemque insignibus et iure primogeniturae, De privilegiis causarum piarum. Ma l'opera per la quale egli probabilmente è ricordato in un episodio che riguarda questioni amorose è *De nuptiis et matrimonio o De legibus connubialibus et de opere maritali.*

Il conte Rodolfo Campeggi, di antica e illustre famiglia bolognese, fu giurista e poeta. Lasciò due volumi di versi, tra cui un poema dal titolo *Le lacrime di Maria Vergine*. Morì nel 1624.

e brama da i sospetti esserne senza
 si sappia regular colla prudenza.

(*L'Inganni d'Amore*, a. II. sc. 7)

Di gusto metastasiano sono, invece, le ariette. Canta Flora:

Oh, se sapessi, o bella,
 chi t'ama e chi t'adora
 sospiraresti affé
 per l'amor mio.
 Affacciati mio bene;
 del volto il sol benigno
 mostrami, e poi mi di
 vanne con dio.

(*L'Inganni d'Amore*, a. I. sc. 9)

E qui ricompare quella punta di poesia popolare (il tema di « Affacciati mio bene ») che, come s'è detto, il nostro autore fa emergere dall'impasto dotto della sua poesia, come la vena più naturale e spontanea della sua ispirazione. Riservandoci di riprendere il tema della popolarità quando studieremo la redazione del dramma sacro che si diffuse col titolo di *Nascita di Gesù*, aggiungeremo soltanto che l'adesione ai temi popolari è tanto istintiva da trovare riscontro nella spontaneità delle battute di certi grandi attori siciliani, come accade per la battuta di Pippo che definisce « stiddu masculu » la stella luminosissima e che può essere paragonata a quella dell'attore Angelo Musco quando definiva « tronu masculu » il tuono assai rumoroso e potente. Le derivazioni secentesche, poi, acquistano particolare fisionomia in un poeta siciliano impregnato di quei fermenti in cui confluiscono, senza ordine ma con molta vivacità, le tendenze sacre e profane espresse proprio in quegli anni dal medico poeta e filosofo modicano Tommaso Campailla¹⁹.

Per l'esigenza, sebbene inconsapevole, di affrancarsi dalla cultura del suo tempo, nella quale tuttavia egli visse pienamente, e per i caratteri peculiari cui abbiamo accennato, crediamo che il Musmeci Catalano abbia diritto a un posto, sia

¹⁹ Tommaso Campailla da Modica (1668-1740) aveva pubblicato a Catania, nel 1709, il poema *Adamo o Mondo creato*, in cui si ragiona dei più svariati argomenti alla luce del cartesianesimo. Egli, per dirla col Natali, fu « uomo d'indole e abitudini strambe, fra lo stregone e il santo » (*Settecento*, Milano, F. Vallardi, 1944, v. I, p. 183).

pure modesto, nella storia delle patrie lettere. La sua poesia, come quella di molti altri poeti siciliani suoi contemporanei, è poesia d'imitazione, ma vale a dimostrare i contatti della cultura siciliana con le più vaste correnti della cultura italiana, ed europea, nonchè la partecipazione e il contributo dei letterati isolani alla evoluzione della poetica del sec. XVIII.

CARMELO MUSUMARRA

IL MANZONI E LA SACRA PREDICAZIONE

Il ritorno del Manzoni alla Fede germinò il canto degl'*Inni sacri* e le *Osservazioni sulla morale cattolica*¹, che di quegl'inni esprimono il movente religioso e l'urgenza etica.

Le *Osservazioni*, scritte sotto l'istanza dell'Abate Tosi², sono ben altro che un « pensum » non gradito o una penitenza imposta dall'autore a se stesso per redimere il passato d'incredulità. Se il valore letterario di quell'operetta, nata frammentaria e rimasta incompiuta, non può essere grande, non lieve ne è l'importanza per la conoscenza del pensiero religioso dell'autore e perchè esso esprime un momento, quello francesizzante, nella storia della formazione della prosa manzoniana.

Tutto questo è, o dovrebbe essere, ormai pacifico fra i critici più attenti del Manzoni e pleonastica sarebbe la ricerca per addurre nuove prove a cancellare i residui di pregiudizi tradizionali. Ma l'operetta, di recente ripubblicata nella sua seconda parte³, merita nuove attenzioni per l'interesse ch'essa offre nella storia dell'apologetica e della predicazione sacra italiana, anche se non è, nell'intento dell'autore, una trattazione sistematica compiuta a difesa della morale cattolica, nè una precettistica a servizio dell'oratoria sacra. Tutti sanno che il principale movente di essa fu di confutare le accuse mosse dal Sismondi nella *Storia delle repubbliche italiane del Medio Evo* dirette alla Chiesa cattolica e alla morale degl'italiani.

Ma il Manzoni per indole e per cultura era contrario alle apologie e alle polemiche, perchè gli sembravano « spesso portate ad esagerare o il bene o il male d'una cosa ». Le aveva dette « un genre d'ouvrages dont, je crois, aucun n'a surveçu et un genre dans lequel les passions les plus basses de littérature (c'est beaucoup dire) se sont les plus exercées »⁴. Era

¹ *Parte prima* (1817-1819); *Parte seconda* (1819-1820).

² *Carteggio di A. M.* a cura di Sforza e Gallavresi, Milano, Hoepli, 1902, lettera 212 del 12 aprile 1819.

³ A. MANZONI, *Scritti non compiuti, poesie giovanili e sparse* ecc. a cura di M. Barbi e F. Ghisalberti in *Opere*, III, Milano, Casa del Manzoni, 1950.

⁴ *Carteggio di A. M.*, ed. cit., I, 427-428, lettera del 26 luglio 1819.

perfino persuaso che l'antica apologetica sacra ai tempi suoi fosse relegata fra le aride pagine della storia filosofica, efficace « per gli anni in cui essa fiorì, e nulla più ». È perfino sicuro che per le sue *Osservazioni* sarebbe accusato di « fare l'ascetico e il predicatore », di voler « entrare in teologia » dai così detti spiriti forti.

Se nè gli Apostoli, nè Paolo, nè i grandi apologetti più recenti, quali il Bossuet e il Massillon, nè il Pascal, nè il Nicole, ai quali ama confrontarsi per confessare la sua piccolezza, riuscirono a far trionfare la verità, come lo potrà lui, afferma, senza l'autorità sacerdotale de' primi e la vita esemplare di tutti? Eppure si appresta a fare aperta confessione di quelle cose « in cui è riposta la nostra speranza », e lo fa con senso quasi nuovo della religione, libero da ogni atteggiamento men che riguardoso per gli avversari, laici o anticattolici, e in particolare per il Sismondi meritevole del più scrupoloso rispetto. L'alta eticità che traspira da ogni pagina esclude ogni atteggiamento polemico; le *Osservazioni* sono riflessioni sicure e meditate di chi contempla dall'alto l'umana fragilità e sente le istanze di una morale assoluta, rivelata nel Vangelo, confortata dalla tradizione, dai « dommi, dai riti, dai sacramenti ». Negli anni della Restaurazione cattolica quando i moralisti francesi, i teologi e filosofi di professione, perfino i letterati alla Chateaubriand, sollecitati dall'ondata romantica, concretavano in forme più o meno letterarie la loro ispirazione religiosa più o meno disinteressata, il Manzoni scrisse contro la tralignazione del sentimento religioso e da cattolico sincero negli *Sposi promessi* affermò che « la religione proscrive tutti gli eccessi; perchè il saggio, il temperato, il ragionevole, ch'ella comanda o consiglia, è più nobile e più bello di qualunque esaltazione fantastica »⁵.

Le stesse idee aveva espresso nelle *Osservazioni* e nell'*Epistolario*; e chi ha esperienza della sua prosa meditata, che lascia intendere più di quanto esprima, riconosce altri velati atteggiamenti contro l'apologetica francese e l'oratoria sacra della sua età. Questo non ultimo movente delle *Osservazioni*, sfuggito agli studiosi, ne accresce la importanza, ne illumina l'interesse, non troppo lontano da quello de' maggiori apologetti del Sei o Settecento francese, sui quali, come sui Padri della Chiesa, aveva a lungo meditato.

⁵ *Gli Sposi promessi*, ed. Lesca, Napoli, Perrella, p. 376.

Le *Osservazioni* erano dirette contro l'ateismo, l'indifferentismo, il razionalismo e illuminismo settecentistico, il luteranesimo dei calvinisti, contro il nuovo cristianesimo che voleva la restaurazione di un assolutismo teocratico e che per consolidare il timore di Dio riteneva necessario scagliarsi con l'impeto dei guerriglieri all'assalto della ragione umana, liberandosi dal Vecchio e Nuovo Testamento, favorendo un grande moto metafisico-filosofico fatto di molteplici sistemi contraddittori, privi di ogni certezza, che vanno dalla Stael al Constant, al Fauriel, al Sismondi, al Cousin. I nuovi credenti, quasi tutti protestanti, vagheggiavano una religione « entusiastica » e personale, prodotto dell'individualismo religioso della riforma luterana ⁶.

Il Manzoni, vissuto a Parigi e a Parigi tornato più volte, vi conobbe non pochi avversari dell'ideologismo settecentistico, come la Stael de l'*Allemagne*, il Bergier, polemizzatore contro gli enciclopedisti nella *Certitude des preuves du Christianisme*, l'Abadie del *Traité de la vérité de la Religion chrétienne*, il Littleton delle *Preuves de la mission divine di S. Paul*, tradotte dall'abate Guenée, che tenne testa al Voltaire. Ammirò grandemente Pascal, Nicole, i giansenisti di Port Royal, il Grégoire, amico suo e del Degola, autore dell'*Histoire des sectes religieuses*, il Sismondi *De la littérature du midi dell'Europe*, il libro del De Pradt, *Suite aux quatre concordats*, arcivescovo di Malines, il Lamennais delle *Réflexions sur l'Etat de l'Eglise en France pendant le dix-huitième siècle*, dell'*Essai sur l'indifférence en matière de religion*, le cui prime parti uscirono rispettivamente nel 1808 e nel 1817 ⁷. Del Grégoire, capo di un gruppo di giansenisti irriducibili e fautore della Chiesa costituzionale, si servì nel giudicare la situazione religiosa della Francia in una lettera al Tosi scritta da Parigi il 7 aprile 1820.

La lettera è di particolare importanza per conoscere il giudizio del Manzoni sulla guerra religiosa nella Francia del suo tempo, sul clero e sulla sacra predicazione. « Il clero » egli afferma « ha sempre in Francia invocata la forza in sostegno della Religione Cattolica; ha sempre applaudito agli atti governativi che hanno proibite le altre comunioni e ne hanno perseguitati i settari; ...non fa altro che lamentarsi che la religione manchi di

⁶ Si vedano in proposito le belle pagine di A. GALLETTI, *A. Manzoni*, Milano, 1944, capp. IV e V.

⁷ *Carteggio*, op. cit., pp. 401, 482-486.

protezione da parte dell'autorità. In questo stato di cose quelli che vogliono la libertà religiosa come giusta; quelli che la vogliono come utile, e che in questa libertà desidererebbero di comprendere anche il cattolicesimo, disapprovano il clero e gli si oppongono; quelli che vogliono questa libertà come giusta, come utile, e come evangelica gemono e cercano di opporsi, senza nuocere al rispetto dovuto alla Religione; ma quelli a cui nulla importa di religione, e che hanno anzi un fondo di antipatia per essa, approfittano delle circostanze e della irritazione per distruggere sempre più ogni sentimento pio nel popolo; e purtroppo ottengono un gran successo ». Il Manzoni è contrario all'intrusione della forza e della politica nella religione e biasima « la cattedra evangelica convertita spesso in tribuna politica, le lettere pastorali divenute spesso *pamphlets* politici (e che *pamphlets*) »; che l'essenza del Cristianesimo, l'amore di Dio e del prossimo, l'abnegazione, l'indulgenza, il perdono fossero divenute cose secondarie, « le grandi massime dimenticate, l'ignoranza crescente e il Pelagianismo trionfante... Quali conseguenze ! Chi m'avrebbe detto che l'aspetto della Francia mi avrebbe fatto pensare con gioia allo stato della Religione in Italia ? Chi può dissimularsi gl'inconvenienti che esistono fra di noi ? Ma non v'è stato di guerra; ma v'è una classe di buoni preti, i più dei quali potrebbero, è vero, senza danno essere un po' più dotti, ma i quali per lo più hanno uno zelo sincero per la religione non mista di altre teorie, e una buona classe di fedeli che sono cristiani di cuore, e che non credono ad altri dogmi che ai rivelati ⁸ ». Contro la guerra religiosa in Francia e a difesa della religione cattolica in Italia aveva scritto e pubblicato pochi mesi prima le sue *Osservazioni*, che trovano in questa lettera un privato ma sicuro commento.

Il Manzoni allude in esse anche ai nuovi credenti francesi, dai quali si sente ben lontano, e a un nuovo genere di sacra oratoria essenzialmente apologetica sbocciata sul pulpito di Notre-Dame di Parigi, della quale l'iniziatore fu l'abate Fraysinous, vescovo di Ermopoli, a detta del Lamennais, che lo celebrò quale mandato dalla Provvidenza per confondere gl'increduli con parola grave, precisa, animata da potente logica,

⁸ A. M., *Scritti non compiuti*, op. cit., lettera XIII, pp. 496-497. La lettera era stata pubblicata anche nel *Carteggio ecc.*, op. cit., pp. 482-484.

anche se l'arcivescovo Mr. De Pradt aveva cercato con le ingiurie sdegnose di toglierli inutilmente l'alta rinomanza ⁹.

Della nuova forma di predicazione, ch'ebbe larga fortuna in Francia e più tardi in Italia, genere oratorio caratteristicamente romantico, dette esempio il Frayssinous sul pulpito di Carmes (1803-1806), di S. Sulpice (1807) e più tardi a Parigi e che intitolò le sue prediche *Défense du Christianisme ou Conférences sur la Religion* (Parigi, 1836).

Ne annunciò il programma nel 1803 al popolo francese appena uscito dalla Rivoluzione, affermando la necessità di difendere la causa della religione come facevano gli Origeni e i Tertulliani nel periodo del Cristianesimo nascente. Bisogna riportare a Cristo i figli di Rousseau e di Voltaire, che col ragionamento e col sarcasmo cercarono di abbattere ogni credenza nel soprannaturale. Secondo lui, il moderno predicatore, se voleva giovare veramente alla causa cattolica, doveva allontanarsi dalla forma oratoria tradizionale e rannodare saldamente l'alleanza della filosofia e delle scienze con la Fede, valendosi della sapienza, della ragione, dell'interesse artistico per vincere l'intelligenza ribelle. Lo stesso nome di « conferenza » scopre la mondanità del nuovo genere, anche se nell'intento e nel contenuto credeva rifarsi all'antica apologetica cristiana.

Enrico Lacordaire elevò più tardi quel genere oratorio ai fastigi dell'arte sullo stesso pulpito di Notre Dame (1835-1836). Uomo del secolo XIX, di cui visse le passioni e i dolori, portò nella predicazione l'esperienza del suo passato ateo e la gioia della conversione nella trattazione dei grandi problemi religiosi e sociali. Si propose di far rientrare Dio nella vita degli uomini, non polemizzando con i nemici della Chiesa cattolica, come il Frayssinous, ma svelando la missione di pace e di redenzione assunta dal cattolicesimo per volere di Dio e prospettando alla umanità intera i mali dell'ateismo, gli sconvolgimenti e il sangue delle rivoluzioni e delle guerre.

Quando il Manzoni scrisse le *Osservazioni*, il Lacordaire era ancora adolescente; ma conosceva con certezza, per mezzo del Tosi, il maestro di lui, il Lamennais, conferenziere anch'egli, autore oltre che delle *Réfléssions* e dell'*Essai sur l'indifférence* già ricordate, dei *Mélanges religieux et philosophi-*

⁹ LA MENNAIS, *Mélanges religieux et philosophiques* in *Oeuvres complètes*, Bruxelles, 1839, I, 664: « il excelle dans le genre qu'il a créé ».

ques, pubblicati nell'anno stesso della prima parte delle *Osservazioni* manzoniane; nel 1818 aveva pubblicato il libro *De l'éducation du peuple*, ch'ebbe larga diffusione anche in Italia. Il Lamennais sosteneva la necessità della fede cattolica contro l'indifferenza dei pigri e degli scettici, contro gli atei che facevano della religione un *instrumentum regni*, contro i teisti che riducevano tutte le religioni alla religione della Natura, i protestanti che portavano il libero esame nei sacri testi, conducendo alle estreme conseguenze il tradizionalismo del De Maistre e del Bonald. Poi il Lamennais si distaccò dal monarchismo intransigente e divenne sostenitore della supremazia della Chiesa, del potere spirituale sul temporale, della separazione della Chiesa dallo Stato, della libertà di coscienza, dell'alleanza tra l'ultramontanismo e il liberalismo.

Ma il Manzoni, come disse il Tommaseo, « salvo che nelle dottrine veramente religiose ed essenziali che la Chiesa professa »¹⁰, non condivise le idee del Lamennais e mostrò di tenere in maggior conto il Grégoire e il De Pradt. In altra lettera al Tosi, del 1° dicembre 1819 da Parigi, dice chiaramente, a proposito dell'*Essai*, che la religione è ben diversa dalla politica e che deve essere separata « dagli interessi e dalle passioni del secolo ». « Quando la fede si presenta al popolo così accompagnata, si può mai sperare ch'egli si darà la pena di distinguere ciò che viene da Dio ? I solitari di Porto Reale l'hanno fatto; ma erano pochi, erano dotti, erano separati dal mondo, assistiti da quella Grazia che non cessavano d'implorare »¹¹.

Non è mio assunto precisare quanto gli apologeti francesi abbiano influito sulle *Osservazioni*; ma il Manzoni sentì sicuramente che a quella apologetica facevano difetto la meditazione, il disinteresse e talora la carità cristiana. « È dottrina perpetua della Chiesa che si devono detestare gli errori e amare gli erranti ». « Nessun cattolico di buona fede può mai credere d'avere una giusta ragione per odiare il suo fratello »¹².

Perciò non si oppone alle singole persone, ma al soggettivismo protestante, al razionalismo empirico, a coloro che volevano qualche cosa di più e di diverso della semplice regola evan-

¹⁰ *Carteggio* ecc., op. cit., p. 483, n. 3. Che cosa pensasse il Manzoni di lui e il Lamennais del M. è detto nella lettera alla Diodata Saluzzo del 1828 (A. M., *Scritti non compiuti* ecc., pp. 524-525).

¹¹ A. M., *Scritti non compiuti* ecc., op. cit., p. 493.

¹² *Osservazioni* ecc., *Parte prima*, cap. VII.

gelica, cioè il rafforzamento dell'autorità temporale dei papi, una politica autoritaria, un cristianesimo imposto con la forza. Tutto questo urta contro il Vangelo e il suo sentimento religioso. « La dottrina di tutti i Santi è la dottrina della Chiesa; e ogni dottrina opposta a quella della Chiesa, è falsa a priori »¹³. « La sola Verità certissima è nelle Sacre Scritture... Nella morale teologica... l'anima umana ritrova, per dir così, la sua unità nel riconoscimento dell'unità eterna del vero e del bene. S'immagini qualunque sentimento di perfezione; esso si trova nel Vangelo; si sublimino i desideri dell'anima la più pura da passioni personali fino al sommo ideale del bello morale; essi non oltrepasseranno la ragione del Vangelo. E nello stesso tempo non si troverà alcun sentimento di perfezione, al quale col Vangelo non si possa assegnare una ragione assoluta ed un motivo preponderante, legati ugualmente con tutta la Rivelazione »¹⁴.

Nell'anno stesso in cui del De Maistre uscì il trattato *Du pape*, che codificava il nuovo assolutismo teocratico, il Manzoni pubblicò le *Osservazioni*, invitando al ritorno al Vangelo, che eleva i credenti al di sopra delle passioni, nell'alta sfera della Verità rivelata, in accordo e consenso spontaneo tra il sentimento e la ragione. I precetti morali del cristianesimo gli parvero contenere il massimo della saggezza e dell'universalità, a cui l'uomo non sarebbe mai pervenuto da sè con le sole forze dello spirito. Il Manzoni non accettò l'imperativo categorico di Kant, residuo del luteranesimo, non la filosofia dei protestanti e dei calvinisti, fatta di umanitarismo russoviano o d'individualismo riformistico, nè il pensiero della Stael, ricco di entusiasmo naturalistico, anche se ardente di verità e di carità, non l'ecclettismo e idealismo panteistico del Cousin, affermando che « la ragione umana ha da Dio l'impulso che la muove a conquistare per gradi la verità »¹⁵. Bramoso di certezza e di verità, diffidente di ogni sistema filosofico moderno, scrisse che la Rivelazione ha ricondotto in terra, dopo il peccato originale, la Verità eterna e immutabile e l'uomo non potrà mai con le sole sue forze rinnovarla.

¹³ A. M., *Scritti non compiuti*, op. cit., p. 528.

¹⁴ *Osservazioni ecc.*, Parte prima, cap. III.

¹⁵ In un brano che il Bonghi pubblicò nelle *Opere ined. o rare* di A. M. II, p. 80, è citato dal Manzoni il passo del padre Ventura: « Intellectus a Veritate actum suum obtinet seu agendi principium, quo deinde Ratio nuncupatur » (*De Methodo philosophiae*).

Per tutto questo il Manzoni osteggiò in cuor suo la nuova apologetica francese dei trattati e del pulpito, preferendo ad essa la parola evangelica dal tono popolare, dei parroci di campagna, sentita e meditata, libera dalle deviazioni politiche, filosofiche e polemiche, dallo « spirito oratorio », com'egli dice, di moda nei solenni quaresimali e nelle conferenze.

Così sentendo, mostrò di essere mosso anche da fine senso pratico. Il popolo italiano non era scettico, nè ateo, nè colto come quello di Francia e nessuna nostra città era il centro della cultura di una nazione costituita come Parigi, avanguardia del cattolicesimo contro il protestantismo teutonico dilagante. Per tutto questo raccomanda la predicazione popolare e invita i credenti a udire la parola evangelica del curato di campagna.

« L'uomo che, leggendo il Vangelo, sente nel suo cuore la divinità di esso, che, confuso ed afflitto di scoprire nel suo senso una contrarietà ad esso, vorrebbe almeno essere animato dal giudizio concorde degli uomini, e se ne duole, entri in un giorno festivo nella chiesa di un villaggio. Gli uditori rozzi, non esercitati certo a discussioni metafisiche, stanno però aspettando una voce che parli loro di quello che è più importante nell'uomo il più colto come nel più ignorante, dell'anima, del fine per cui siamo creati, della moralità delle azioni, della Divinità. ...Qualunque egli sia, non importa, ascoltiamolo. Egli ha ripetuto alcune di quelle parole che diciotto secoli fa portarono la luce nel mondo, un miracolo di beneficenza e di compassione dell'Uomo-Dio, una istruzione alle turbe, un rimprovero agli ipocriti e ai superbi, una parabola di consolazione o di un salutare spavento. Egli interpreta le parole divine, e le adatta ai bisogni del suo popolo, egli conforma ogni suo suggerimento a tutta la legge di Gesù Cristo, egli non dimezza i precetti, non transige col mondo, chiama vanità, vanità tutto ciò che nella Sacra Scrittura è chiamato vanità; egli riduce tutto ad un principio, non si vergogna di nulla, la persuasione è sulla sua fronte; sa che predica dei paradossi e non gli mitiga in nessuna parte, sa che gli uomini si regolano per altri motivi, e predica questi soli e chiama tutti gli altri falsi e meschini; egli predica tutta la follia della Croce. O sommi filosofi ! voi avete scoperte nel Vangelo perfezioni recondite e sublimi che quest'uomo non vi sospetta forse nemmeno, voi avete più ingegno, e più cognizioni, ma quest'uomo ha più logica di voi. Egli intende il Vangelo come è scritto; egli ha sentito che la ragione che riconosce la divinità di una legge, non ha altro a fare che anteporla ad ogni altro concetto, che insegnarla tutta... Io so che il prete che spiega le parole di vita, non è infallibile, che talvolta le passioni e gli errori suonano anche dall'altare... dico solo che nella Chiesa soltanto si predica il Vangelo ». (*Seconda parte delle Osservazioni*).

E termina con un passo che può sembrare rettorico, ma che rettorico non è perchè tutto segnato della sua interna stampa :

« Quando poi si pensa che questa dottrina, che non si ode intiera che nell'insegnamento ecclesiastico, è quella che ha abbattuto gli idoli per tutto il mondo,

quella che ha soggiogata la sapienza Greca e l'orgoglio Romano, la dottrina che ha realizzato in migliaia e migliaia d'uomini un complesso di virtù che sembrava chimerico, quella dottrina che è stata per una lunga serie di secoli professata da uomini di alto ingegno, di animo pacato, e di ottima disciplina, quella dottrina che ha resistito a tanti attacchi della filosofia, la dottrina di un libro, al quale gli uomini colti e pensatori si vergognano d'esser tenuti avversi o indifferenti, si può a buon diritto concludere che la primazia dei lumi è presso coloro che la mantengono viva, e la diffondono colla predicazione universale » ¹⁶.

La Chiesa cattolica, come si deduce da questa bella pagina apologetica, conserva « la superiorità di lumi » nella morale e l'ha predicata col suo clero mediante l'insegnamento catechistico del concilio tridentino e il facile sermoneggiare dei parroci di campagna e delle sacre missioni, di maggiore efficacia delle apologie e polemiche filosofiche. Essa si accordava in pieno col sentimento del Manzoni e con la sua poetica romantica, che voleva la popolarità dell'arte e di ogni forma letteraria.

In altra pagina delle *Osservazioni* aveva rivelato gli errori di una predicazione indulgente agli espedienti rettorici in uso nei suoi anni:

« Fra i molti inconvenienti dello *spirito oratorio* (come è inteso dai più) inconvenienti per i quali è spesso in opposizione con la logica e con la morale, uno de' più comuni è quello d'esagerare o il bene o il male di una cosa, dimenticando il legame che essa ha con delle altre: si viene così a indebolire un complesso di verità, e a sostituire un errore a quella medesima che si vuole ingrandire. Un tale spirito, che piace a molti i quali vedono potenza d'ingegno dove non c'è altro che debolezza e impotenza d'abbracciare tutte le relazioni importanti d'un oggetto, un tale spirito ha traviato alcuni, i quali, per magnificare qualche pratica religiosa, sono arrivati ad attribuirle la facoltà di assicurare a' peccatori la conversione in punto di morte. Assunto falso e pernicioso, gioco d'eloquenza male a proposito chiamata popolare, perchè popolari s'hanno a dire quelle cose che tendono a illuminare e a perfezionare il popolo, non a fomentare le sue passioni e i suoi pregiudizi. È bensì vero che coloro i quali s'abbandonarono qualche volta a questa miserabile intemperanza d'ingegno, non mancarono per lo più di mischiarci de' correttivi; ma questo metodo attesta il male senza levarne le conseguenze: giacchè l'*egro fanciullo* al quale credono così a torto di presentare una medicina, è troppo inclinato a lambire il mele che copre gli orli del vaso, e a lasciar l'assenzio salutare. Ma s'osservi che questi pochi, oltre all'essere stati sempre contraddetti, o direttamente o implicitamente, dagli altri, venivano a essere in contradizione anche con sè stessi; essendo tutto il loro insegnamento incompatibile con questa loro particolare dottrina; giacchè, se avessero seriamente tenuta questa, e l'avessero applicata a tutti i casi, non

¹⁶ *Sulla morale cattolica, Seconda parte* in A. M., *Scritti incompiuti ecc.* ed. cit., pp. 159-160.

avrebbero potuto più predicare il Vangelo: Esso diventava inutile. Si può sperare che, a' nostri giorni, questo disordine sia del tutto cessato... » ¹⁷.

Quello « spirito oratorio » era più diffuso di quanto in apparenza afferma il Manzoni; era stato criticato anche dal Lamennais, che, elogiando l'eloquenza delle missioni, si era rivolto ai ministri di Dio di non servirsi nelle prediche delle armi del mondo ¹⁸. Le parole del Manzoni non escludono l'eco di quella critica, ma con maggiore probabilità alludono a un noto predicatore del tempo. L'immagine tassessa dell'*egro fanciullo*, che sintetizza in fondo la poetica letteraria del concilio tridentino, è tratta in ballo in una delle *Prediche quaresimali* dell'abate Prospero Tonso tenuta nel 1815 sul pulpito della metropoli torinese. D'indole pugnace quel domenicano si lasciava andare spesso alla polemica e alla apologetica abusiva contro il filosofismo e gl'ideali della Rivoluzione francese, ammantando la « francesca rabbia » di reminiscenze letterarie. Il predicatore, secondo lui, avrebbe dovuto accoppiare l'oratore all'apostolo, sacrificare la semplicità evangelica per allettare i più schivi, spargendo di qualche rosa di Gerico l'irto e scabro e fatichevole colle del Calvario, « trattare gli uditori con quei riguardi che usansi ad *infermo fanciullo* cui per trangugiare la salutare bevanda amara si spruzzola di alcun soave licore l'orlo della tazza, onde adescato da quello beve a pieni sorsi la sanità e la vita » ¹⁹.

Gli abusi erano dunque frequenti nella predicazione in Francia e in Italia. Tra noi non erano mancati i richiami di ecclesiastici, come il Noghera, il Venini, il Bettinelli, il Muratori, fautori della parola disadorna « dei parrochi zelanti e misericordiosi », e di quelle migliaia « di missionari, che, portando la fede ai selvaggi e agl'infedeli d'ogni sorta, ci andarono e ci vanno senza soldati, senz'armi, *come agnelli tra i lupi* » dice

¹⁷ *Le Osservazioni ecc.*, Parte prima, cap. IX.

¹⁸ LAMENNAIS, *Réflexions sur l'état de l'Eglise en France* in *Oeuvres*, ed. cit., I, 586-587. « Laissez là ces discours étudiés, ces phrases sonores, que la parole de Dieu, dégagée de ces frivoles ornements qui la dégradent, sorte de votre bouche dans toute sa majesté, dans toute sa simplicité; et, si l'on veut même, dans toute sa rudesse. Est-ce donc pour flatter l'oreille que Jésus-Christ nous à donné son Evangèle? La croix, la croix, voilà votre éloquence; elle est assez belle, puisqu'elle a persuadé les sages et les ignorants, le Grec et le barbare; elle est assez forte, puisqu'elle a subjugué la terre ».

¹⁹ PROSPERO TONSO, *Prediche quaresimali*, Forlì, 1834, p. 24.

il Manzoni con reminiscenze evangeliche, « e col core diviso tra due passioni, quella di condurre molti alla salute, e quella del maritirio »²⁰. Ma intanto i predicatori andavano in cerca dello stile fiorito, delle plumbee eleganze, dell'erudizione profana e, per dirla col Carducci, « nella sudata debolezza dell'enfasi affannosa accusavano la etisia della fede e il sormontare vittorioso del diavolo filosofico che li tiene al cappuccio ». Se ne lamentava anche il Tosi, che, elogiando la prima parte delle *Osservazioni*, accennava a « quei pregiudizi che pur troppo si bevono nel sentir tante declamazioni quante se ne sono in addietro sentite »²¹.

Analogia di atteggiamenti circa l'oratoria sacra si scopre facilmente anche tra il Manzoni e il Rosmini, che nel 1821 scrisse *Del modo di catechizzare gli idioti* e che nel 1822, nella prefazione alle *Prose ecclesiastiche*, osservò che dell'apologetica e della polemica si era troppo abusato, confondendo talora « la causa dei principi colla causa degli uomini e s'inferì contro di questi per lo zelo, qualche volta col solo pretesto di salvar quelli »²². Nelle *Lettere sopra il cristiano insegnamento* del 1873, ricordate le lodi necessarie per il sacro oratore, esalterà anch'egli la parola del « pio curato di villa », che « gli pareva più di un Demostene quando prendeva a inculcare qualche verità eterna » e diceva di apprendere da lui « quanto valesse la persuasione viva della verità, la grazia di Dio, lo zelo della sua santa parola, sopra il mero studio, l'erudizione e il parlar dipinto »²³. Nelle *Catechesi* (1834-1835) propugnò una vera e propria riforma della sacra eloquenza « in un procedere più semplice e meno artificiato, ... in una dottrina più sana nel fondo e più logica nella forma, ma sopra tutto in un insegnamento più chiaro e aperto all'intelligenza delle plebi, più esplicito, più ben connesso... a correggere non l'uno o l'altro

²⁰ Le *Osservazioni*, Parte prima, cap. VII.

²¹ *Carteggio ecc.*, op. cit., lettera 226 del 28 dicembre 1819.

²² A. ROSMINI, *Opere*, Napoli, 1844, vol. VIII.

²³ *Ivi*, pp. 63-64. « Oh quanto è da credere, che, tenendo fissi gli occhi in Cristo, e non rimovendoli, come si fa, da quel divino esemplare per volgerli a un mondo di moderni dicatori falsi, tralignati, o almen certo infinitamente lontani dalla scuola del solo maestro, i ministri della divina parola parlerebbero più semplicemente bensì, ma più profittevolmente, con minor pompa forse di volgare dottrina, ma non già con minor sostanza di cose che edificano, senza gonfiezza romoreggiante e senza presunzione, ma con affetto caldo, nell'eloquenza che s'insinua ne' cuori ».

difetto de' cristiani ma tutti, ad infondere non l'una o l'altra virtù, ma tutto, a soddisfare... alla vita umana e sociale vestita di tutte le tante sue varietà e accidenti ». Cita a modello i Santi Padri, il Bossuet, il Cesari « il quale (chechè altri si dica) aprì ultimamente una via nuova, della trita assai migliore, benchè non iscorra forse priva al tutto di pagliuzze »²⁴. Ma le *Osservazioni* avevano preceduto gli scritti del Rosmini; l'influsso del suo pensiero si è fatto sentire soltanto più tardi, quando il Manzoni lesse il trattato dell'*Educazione cristiana* e gli *Opuscoli filosofici* (1827-1828), e la sua adesione al pensiero rosminiano si fece completa solo quando fu persuaso che quella filosofia si accordava con la rivelazione cristiana²⁵. Prima dunque del Rosmini il Manzoni aveva propugnato il ritorno alla predicazione evangelica e aveva difeso la morale legata alla rivelazione, perfezionamento di quella naturale²⁶.

Allarghiamo ora il campo delle nostre osservazioni all'esame di alcuni passi di vera eloquenza sacra nel Romanzo. Il Romanzo non è un'opera oratoria, com'è stato detto e ripetuto, poco meno delle *Osservazioni*. Non pochi, è vero, sembrerebbero gli uomini di chiesa che agiscono in esso; non troppi per chi conosce la parte avuta dagli ecclesiastici nella vita pubblica e privata nel Seicento e non tutti operano « per il possesso di Dio nell'altra vita ».

Don Abbondio non è degno di indossare l'abito ecclesiastico; il padre guardiano e il padre provinciale sono spesso impediti dalle necessità del loro esercizio spirituale ad agire secondo la retta morale evangelica. Rimangono tre grandi figure di vita eroica, che parlano lo stesso e diverso linguaggio: padre Cristoforo la parola del soldato di Cristo; il cardinale la dotta e santa del prelado; padre Felice l'umile ed alta del missionario. Nulla in essi dello « spirito oratorio » perchè nulla v'è del falso morale e logico, del lassismo, del molinismo e del vuoto generico.

²⁴ *Ivi*, VI, 173.

²⁵ Sui rapporti fra il Manzoni e il Rosmini vedi R. BONGHI, *Studi manzoniani*, ed. Torracca, p. 233; C. BONOLA, *Carteggio fra M. e Rosmini*, Milano, 1901, pp. 189 e 191; P. FOSSI, *La conversione di A. M.*, Bari, Laterza, 1933, p. 209 in nota; E. GABBUTI, *Il M. e gli ideologi francesi*, Firenze, Sansoni, 1936, p. 200; M. BARBI, *Piano per un'edizione delle Opere di A. M.* in *Annali manzoniani*, I, 52; A. GALLETTI, A. M., op. cit., p. 299.

²⁶ Le *Osservazioni* ecc., op. cit., cap. III.

La vita di padre Cristoforo è vita di dura espiatione imposta a se stesso per avere sparso sangue fraterno, il più grave delitto condannato dalla Chiesa; vita di rimorso e d'incertezza sul perdono divino per la colpa commessa. « Una vita piena di merito non basta a coprire una violenza ». Questa voce lo rimprovera senza sosta e non tacerà che nell'ultimo istante, dando a' suoi atti e alla sua parola un carattere particolare. L'enfasi non manierata gli veniva più che dall'uso del predicare, dal bisogno di giovare agli afflitti e agli oppressi, creature di Dio e suoi fratelli. Attenua le parole e le frasi troppo espressive; ma esse nulla perdono della loro energia primitiva, « a detta di un suo confratello ed amico che lo conosceva bene » (*Pr. Sp.*, cap. IV); quelle mozzicature e interruzioni hanno del minaccioso e del misterioso, dirette non a una folla, ma a uno solo, come il « Verrà un giorno... » a don Rodrigo. — Quando nel lazzeretto afferra Renzo e lo caccia perchè non vuole perdonare, gli parla « con le gote colorite dell'antica vita » e « il fuoco negli occhi », che avevano « un non so che di terribile », con voce che aveva ripreso la pienezza e sonorità della predica. Renzo perdona e il padre si placa; ma gli resta il dubbio che Dio possa perdonare a don Rodrigo, divenuto cadavere prima di essere morto: « Può esser castigo, può esser misericordia » (*Pr. Sp.*, cap. XXXV). Le parole trovano la loro spiegazione nelle *Osservazioni* (cap. IX); la Chiesa nutre poca fiducia nel perdono di Dio per chi si pente sul punto di morte; e il mistero di cui circonda quella morte si fa preghiera e speranza, si traduce in vera poesia, lontana dalla « morale teatrale » della giusta punizione del peccatore.

Nella parola del cardinale all'Innominato si sente il tono esultante della grande omelia che canta la potenza di Dio nella serena fiducia che il miscredente è sulla via della redenzione. Parla per sua bocca la Chiesa ufficiale e la parola dell'alto prelato ha il miglior commento nelle *Osservazioni*. — Nel dialogo con don Abbondio può sembrare che la sua parola cada nell'eccesso dell'ideale astratto; ma il Manzoni interviene a giusto punto col correttivo umoristico delle risposte del curato e con le sue giustificazioni autoironizzanti. « E per dire la verità, anche noi con questo manoscritto davanti, con una penna in mano, non avendo da contrastare che con le frasi, nè altro da temere che le critiche de' nostri lettori, anche noi, dico, sentiamo una certa ripugnanza a proseguire, troviamo un non so

che di strano in questo mettere in campo, con così poca fatica, tanti bei precetti di forza e di carità, di premura operosa per gli altri, di sacrificio illimitato di sè. Ma pensando che quelle cose eran dette da uno che le faceva, tiriamo avanti con coraggio ». (*Pr. Sp.*, cap. XXVI) La grande carità del cardinale, che da santo si fa uomo e si confessa di essere anch'egli un peccatore, dà alla sua predica tutto il carattere di un inno sublime di morale cristiana.

Il colloquio e il dialogo sono espedienti che salvano il Manzoni dai pericoli della predica astratta, per i quali lascia anche cadere tante occasioni di bella oratoria. Risparmia al lettore il discorso del cardinale in visita nella chiesa parrocchiale, preferendo che ne riferisca a suo modo il sarto. Questi si sofferma ad elogiarne la popolarità e la carità cristiana accompagnata dalla vita esemplare (*Pr. Sp.*, cap. XXIV); sono queste le principali doti che il Manzoni richiede alla sacra predicazione.

Non c'è che una sola vera predica in tutto il romanzo e non è riferita per disteso; perchè, quando Renzo giunse, nel lazzeretto, per assistere alla processione, padre Felice aveva già cominciato a parlare ai pochi scampati dalla pestilenza. Spero che il lettore non trovi lunga la citazione:

«Benedetto il Signore ! Benedetto nella giustizia ! benedetto nella misericordia ; benedetto nella morte, benedetto nella salute ! benedetto in questa scelta che ha voluto far di noi ! Oh ! perchè l'ha voluto, figliuoli, se non per serbarsi un piccol popolo corretto dall'afflizione, e infervorato dalla gratitudine ? se non a fine che, sentendo ora più vivamente che la vita è un suo dono, ne facciamo quella stima che merita una cosa data da Lui, l'impieghiamo nell'opere che si possono offrire a Lui ? se non a fine che la memoria de' nostri patimenti ci renda compassionevoli e soccorrevoli ai nostri prossimi ? Questi intanto, in compagnia de' quali abbiamo pensato, penato, temuto ; tra i quali lasciamo degli amici, de' congiunti, e che tutti son poi finalmente nostri fratelli ; quelli che tra questi ci vedranno passare in mezzo a loro, mentre forse riceveranno qualche sollievo nel pensare che qualcheduno esce pur salvo di qui, ricevano edificazione dal nostro contegno.

Dio non voglia che possano vedere in noi una gioia rumorosa, una gioia mondana d'aver scansato quella morte, con la quale essi stavano ancor dibattendosi. Vedano che partiamo ringraziando per noi, e pregando per loro ; e possano dire : anche fuor di qui, questi si ricorderanno di noi, continueranno a pregare per noi meschini. Cominciamo da questo viaggio, da' primi passi che siam per fare, una vita tutta di carità. Quelli che sono tornati nell'antico vigore, diano un braccio fraterno ai fiacchi ; giovani, sostenete i vecchi ; voi che siete rimasti senza figliuoli, vedete, intorno a voi, quanti figliuoli rimasti senza padre ! siatelo per loro ! E questa carità, ricoprendo i vostri peccati, raddolcirà anche i vostri dolori... Per me... e per tutti i miei compagni, che, senza alcun nostro merito,

siamo stati scelti all'alto privilegio di servir Cristo in voi; io vi chiedo umilmente perdono se non abbiamo degnamente adempito un sì gran ministero. Se la pigrizia, se l'indocilità della carne ci ha resi meno attenti alle vostre necessità, men pronti alle vostre chiamate; se un'ingiusta impazienza, se un colpevol tedio ci ha fatto comparirvi davanti con un volto annoiato e severo; se qualche volta il miserabile pensiero che voi aveste bisogno di noi, ci ha portati a non trattarvi con tutta quell'umiltà che si conveniva, se la nostra fragilità ci ha fatti trascorrere a qualche azione che vi sia stata di scandalo; perdonateci! Così Dio rimetta a voi ogni vostro debito, e vi benedica». (*Pr. Sp.*, cap. XXXVI)

Anche qui il Manzoni sottolinea la grande sincerità di quelle parole.

Tutto è sentito e meditato, niente di insincero e di manierato; è un canto sublime di carità evangelica, che ricorda la parola di Gesù sul Calvario. Padre Felice prega e ringrazia la Provvida sventura di averlo scelto al sacrificio per l'umanità sofferente; ammonisce e confessa i propri peccati di omissione, raggiungendo la più alta zona dello spirito umano e cristiano. Quei discorsi, che hanno nel Romanzo intenti spiccatamente parenetici, sono una conferma di quanto il Manzoni sentisse e pensasse sulla sacra predicazione.

Non mi sembra inutile l'aver dimostrato che nell'età della Santa alleanza, che assoggettò gli uomini di Chiesa alla politica dei monarchi, l'autore delle *Osservazioni*, prima del Rosmini, del padre Ventura, del Gioberti, del Lambruschini, richiamò l'eloquenza religiosa ai principi del Vangelo, sostenendo, contro un secolare pregiudizio, la popolarità di essa, confortata da una vita esemplare, quale alto ministero di fede e di morale cristiana, al di sopra dello « spirito del secolo », della politica e dei lenocini dell'arte profana.

EMILIO SANTINI

ORIGENE E IL PLATONISMO NELLA SACRA RAPPRESENTAZIONE DI SANTA BARBARA

Nella *Sacra Rappresentazione di Santa Barbara*, la cui composizione risale assai verisimilmente agli inizi del Cinquecento ¹, la conversione della Santa si compie con l'intervento di Origene.

Poichè la figura del grande teologo non appare nella *Leggenda Aurea* del Voragine ², da cui è stato tratto il soggetto, un'indagine sulla fonte da cui deriva l'episodio di Origene e sugli scopi che hanno indotto ad introdurre siffatto episodio, non è priva d'interesse.

A prestar fede al nostro autore della *Rappresentazione* noi dovremmo credere che egli abbia consultato le fonti agiografiche, guidato solo dal proposito di scegliere ciò che presentasse una maggiore verosimiglianza. Leggiamo infatti nel prologo:

Da più autor suo gesti recitati,
Fra sè diversi, in parte discrepanti,
Non son da' sacri canoni approbati,
Benchè sieno atti giusti e retti e santi;
Di quelli, alquanti più nel ver fondati
Reciterem con dolce voce e canti: ³

Le fonti originarie su Santa Barbara sono costituite da quattro *Passioni*, che presentano un carattere sinottico, con chiari rapporti di derivazione o filiazione.

Fra siffatte *Passioni* solo una, la Seconda ⁴, contiene l'episodio di Origene; essa in confronto alle altre presenta una singolare pretesione di originalità, un andamento letterario estraneo alle altre *Passioni*, e una spinta a strafare, che si ma-

¹ A. D'ANCONA, *Origini del teatro in Italia*, I, Firenze 1897, p. 269.

² *Sacre Rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, raccolte e illustrate per cura di A. D'ANCONA, II, Firenze 1872, p. 7.

³ *Sacre Rappres. cit.* p. 72.

⁴ Bibl. Ap. Vat. Agiogr. I, 30 (II), Cap. CCII (199°), *De Sancta Barbara*.

nifesta col togliere e aggiungere episodi, informazioni e digressioni che turbano l'unità del racconto.

L'episodio di Origene costituisce poi addirittura un racconto dentro il racconto, rompendo in modo grave l'equilibrio della narrazione.

Emerge chiaro quindi il proposito perseguito dal trascrittore della *Passione*, che, essendo vissuto nel clima sofistizzante di Alessandria, ha voluto introdurre una deviazione di natura speculativa, tendente appunto ad esaltare l'insigne maestro della teologia orientale.

La stessa Santa nell'episodio viene trasfigurata, assumendo una configurazione spirituale e culturale estranea a tutta la tradizione agiografica.

Non possiamo credere dunque che siano stati esclusivamente elementi di veridicità storica ad indurre il nostro autore della *Rappresentazione* ad introdurre l'episodio di Origene. Come non abbiamo noi ora, così non doveva avere egli allora elementi esterni sufficienti ad indurlo ad accettare quale verosimile uno scambio epistolare tra la Vergine di Nicomedia ed il grande teologo cristiano, mentre gli elementi interni della trascrizione della lettera di Origene nella seconda *Passione* non sono tali da convalidare la verosimiglianza: dell'epistolario di Origene si ha ben poco per poterne fissare il carattere, ma è fuor di dubbio che l'esposizione del dogma trinitario contenuta nella seconda *Passione*, col suo carattere di definizione catechetica, privo di flessione polemica, riflette l'ambiente teologico del trascrittore della *Passione* e non quello anteriore al concilio di Nicea, in cui la dottrina trinitaria veniva formulata con quegli ondeggiamenti e quelle incertezze che si riscontrano in tutta l'opera di Origene. Ben altri scopi si sono sovrapposti a quelli della ricerca della verità storica, scopi che noi andremo esaminando con un'indagine sulla *Sacra Rappresentazione* in rapporto alla sua fonte, indagine che crediamo utile anche perchè sulle *Sacre Rappresentazioni* non è stato fatto un esame del genere che noi ci proponiamo.

* * *

Il nostro autore accoglie anche dalla seconda *Passione* la trasfigurazione di Barbara, contrastante con la generale tradizione agiografica, trasfigurazione che egli rende ancora più

sconcertante, poichè modella la figura spirituale della vergine in piena armonia con le correnti culturali della Firenze del suo tempo. Infatti al padre Dioscoro, che manifesta il proposito di chiudere la figliola in una torre, Barbara non risponde svolgendo mistici motivi della solitudine, che allontana dalle tentazioni e avvicina a Dio, ma esponendo propositi d'ordine culturale, poichè ella dice d'essere lieta di venir chiusa nella torre, poichè potrà ivi acquistare scienza:

Sia fatto, padre mio, vostro volere
Qual vedo esser fondato con ragione;
Far vostra volontà mi fia piacere
E volentieri eleggo tal prigionie.
Sendo io desiderosa di sapere,
De' libri seguirò la lezione: ⁵

A tali parole Dioscoro a sua volta:

Da poi che intendi la lingua latina
Per te potrai diversi libri leggere:
Seguirai de' poeti la dottrina
Da' quali imparerai tua vita reggere, ⁶

Quando poi il maestro di casa porta nella torre, per incarico di Dioscoro, gli idoli perchè siano venerati, Barbara così si esprime:

A me parrebbe fussi un grande errore
Se io porressi a quelli e' prieghi miei,
Chè furon uomin come gli altri nati,
Adulteri, rattori e scellerati.

In Dio regna bontà senza alcun vizio,
Secondo el testimonio di Platone;
Per tanto prender posso certo indizio
Che questa è una umana finzione.
Io spero un solo Dio aver propizio,
Come il predetto dichiara e pone;
Delli altri Dei, son tutte ciurmerie
Piene di falsi errori e di bugie ⁷.

⁵ *Sacre Rappres. cit.* p. 75.

⁶ *Ibidem* p. 76

⁷ *Ibidem* p. 79.

Ed il maestro di casa:

Tu parli con ragione e con prudenza,
 E stimo dica il vero, al parer mio.
 In Alessandria un uom di gran scienza,
 Come si dice, afferma un solo Dio.
 E parla e scrive con grande eloquenza,
 E è tutto clemente giusto e pio;
 La dottrina platonica mantiene,
 E è per nome suo detto Origene ⁸.

Il contrasto tra Dioscoro, che consiglia la lettura dei poeti latini per trarne precetti onde « reggere » la vita, e Barbara, che viceversa si dà alla lettura dei filosofi, riflette un aspetto della varia polemica che si andava svolgendo anche negli ambienti cattolici fiorentini sulla *docta pietas* ⁹, ritenuta concordemente necessaria per tutti coloro che volevano procedere verso la conquista delle eterne verità.

Nell'universale rifiorire della cultura classica, nell'appassionata polemica sulla tradizione, opposte vedute venivano espresse in vario modo, alcuni stimando utile la lettura dei poeti latini, altri viceversa considerandola dannosa.

Ora è singolare il ricorrere di termini, che hanno quasi il carattere di espressioni tecniche, sia nella *Rappresentazione* come negli scritti polemici del tempo. Leggiamo infatti nella *Predica 23, Sul Salmo « Quam bonas »* (1493) del Savonarola: « Vattene a Roma e per tutto il cristianesimo, nelle case dei grandi prelati e de' gran maestri non s'attende se non a poesia e arte oratoria. Va pure e vedrai: tu ti troverai co' libri d'umanità in mano, e dannosi ad intendere, con Virgilio e Orazio, e Cicerone saper reggere l'anima » ¹⁰. « Reggere l'anima » ¹¹, la vita, esprimeva infatti il sostegno che il conte-

⁸ *Ibidem.*

⁹ Vedi l'interessante libro G. TOFFANIN, *Storia dell'Umanesimo dal secolo XIII al XVI secolo*, Napoli 1933 e in particolare il capitolo « La docta pietas » pp. 264-99.

¹⁰ Vedi SAVONAROLA, *Prediche e scritti* a cura di M. FERRARA, Milano 1930, p. 95, 5 e G. TOFFANIN, *Op. cit.* p. 221.

¹¹ « Se non m'inganno, i precetti degli antichi poeti grandemente sono utili a reggere e confermare ogni stato di vita civile ». O. BASSI - *Il primo libro della Vita Civile di M. Palmieri e l'Institutio di Quintiliano in Giornale storico della lett. italiana* XXIII, 1894 p. 27. Da G. Toffanin. *Storia dell'umanesimo* Napoli 1933, p. 189.

nuto umano della poesia latina poteva dare al lettore, che intendeva acquistare quelle disposizioni necessarie per la ricerca delle eterne verità.

A siffatto ausilio, per dir così complementare, si opponeva l'interiore luce, che l'antica filosofia avrebbe potuto dare a chi andava cercando Dio: il termine « testimonio » di Dio, con cui Barbara appella Platone, riflette appunto siffatto giudizio. Vediamo così rispecchiati i termini della polemica tra seguaci dei poeti e seguaci dei filosofi, che si svolgeva da lungo tempo negli ambienti cattolici, elaborando idee già espresse da Dante. Dante infatti aveva adoperato il termine « testimonio » per la filosofia, considerata un dono di Dio agli uomini, perchè ne traessero luce nella ricerca delle verità soprannaturali: « Secondariamente narro com'ella (la Filosofia) è utile a tutte le altre genti, dicendo che l'aspetto suo aiuta la nostra fede, la quale più che l'altre fedi aiuta l'umana generazione; sì come quella per la quale campiamo da eternal morte, et acquistiamo eternale vita..... E questa donna (la Filosofia) sia una cosa visibilmente miracolosa, della quale gli occhi degl'uomini possono cotidianamente esperienza avere, et a noi faccia possibili gli altri; manifesto è che questa donna, col suo mirabile aspetto, la nostra fede aiuta. E però ultimamente dice che da eterno, cioè eternamente, fu ordinato nella mente di Dio un *t e s t i m o n i o* della fede a coloro che in questo tempo vivono » (*Conv.* III 7).

I diversi punti di vista sull'inutilità della poesia e sull'utilità della filosofia, che illumina il pensiero di chi cerca Dio, ricorrono frequenti nella polemica del tempo, ed era divenuto concetto familiare in coloro che propugnavano la diffusione della cultura greca, la grande affinità che intercorreva tra gli antichi Padri della Chiesa e la filosofia greca. « Io mi sono affaticato — scrive il Ficino — nel tradurre e spiegare i teologi trapassati, in rapporto a Platone e a Plotino, acciocchè, venendo in luce questa teologia, i poeti cessino di annoverare empicamente nelle loro favole i fatti e i misteri della religione... »¹².

E non è da escludersi che fosse allora particolarmente familiare l'affinità di pensiero tra Platone ed Origene, anche per il fatto che essi condannavano precisamente i poeti per la loro inutilità in rapporto alla ricerca della verità.

¹² Da TOFFANIN, *Op. cit.* p. 216.

Origene infatti raffigurava nelle ranocchie della seconda piaga d'Egitto i poeti, perchè essi con il loro vano canto riempivano il mondo di favole ingannatrici (*In Matth.* XXIII 36).

Nella *Rappresentazione di Barbara*, allorchè il maestro di casa apprende dalle stesse labbra della vergine l'intuizione che essa ha avuto della esistenza di un Dio buono e giusto attraverso la lettura di Platone, le consiglia di rivolgersi ad Origene perchè egli « la dottrina platonica mantiene ».

Il nostro autore della *Rappresentazione* non solo, dunque, è seguace di coloro che anteponevano alla poesia la filosofia, ma è altresì seguace dei platonici, in contrasto con gli aristotelici. Se Aristotele, infatti, era considerato la suprema autorità nel mondo cattolico, in seno agli stessi ambienti cattolici si determinarono due opposte correnti, una delle quali considerava Platone più vicino dello stesso Aristotele alla dottrina di Cristo. Gli aristotelici da una parte cercavano di mantenere in vita il predominio tenuto da secoli dalla dottrina aristotelica, rimproverando ai platonici il loro spiccato panteismo, inconciliabile con la dottrina cristiana, i platonici viceversa rimproveravano all'aristotelismo umanistico le sue tendenze naturalistiche ed esaltavano il proprio orientamento verso il sovrasensibile, più aderente ai principi cristiani.

Non mancavano tra le due opposte correnti coloro che seguivano una via conciliativa, ponendo sullo stesso piano Aristotele e Platone.

Un'indagine di tale polemica condotta sulle *Sacre Rappresentazioni* sarebbe assai fruttuosa, poichè mostrerebbe quale eco negli ambienti cattolici non strettamente d'ordine erudito e speculativo suscitavano le animose polemiche filosofiche.

Di siffatta corrente conciliativa, che si ispira alle idee di Marsilio Ficino, si trovano tracce, ad esempio, nella *Rappresentazione di Santa Margherita*. La Santa, infatti, nel dichiarare la propria fede nel monoteismo, pone su uno stesso piano Platone e Aristotele, affermando:

Già intese questo Socrate e Platone
Et Aristotil d'ingegno elevato;
Ciascun di loro uno Dio esser pone,
E per diversi modi l'han provato ¹³.

¹³ *Sacre appres. cit.* p. 131.

Seguace quindi dei platonici, non per altro scopo se non per avere modo di propagandare l'affinità dottrinarie tra Platone e Origene, il nostro autore della *Rappresentazione di Barbara* ha introdotto dall'unica fonte che lo conteneva l'episodio di Origene. Non era stato per altro Origene, discepolo di Ammonio Sacca, colui che aveva immesso con una apertura spirituale veramente singolare i principii essenziali platonici nei punti più vitali della dottrina cristiana sulla concezione del cosmo e di Dio? L'episodio acquista quindi un valore storico, che giova mettere in luce in tutti i singoli aspetti.

Anzitutto il nostro autore, seguendo in ciò la seconda *Passione*, prospetta la conversione della vergine in due distinti e successivi momenti, nel primo dei quali interviene l'azione illuminatrice di Platone, che viene continuata e completata nel secondo momento dall'insegnamento catechetico di Origene.

In tutti i documenti agiografici la conversione della Santa è costantemente omessa o appena accennata; mentre in essi la professione di fede della vergine riecheggia motivi popolari della polemica antipagana: « Io, ancella di Cristo, son pronta ad offrire un sacrificio di lode al mio Salvatore, il quale ha creato il cielo e la terra, il mare e tutte le cose che sono in esse. Di coloro che tu adori il Santo Profeta parla dicendo: " Hanno la bocca e non parlano, hanno gli occhi e non vedono, hanno gli orecchi e non odono, hanno le narici e non odorano, hanno le mani e non palpano, hanno i piedi e non camminano, non emettono suono con la loro gola, non v'è spirito nella loro bocca. Diventano simili a tali dei coloro che li costruiscono e quanti hanno fede in essi " »¹⁴.

In tutti i documenti agiografici, inoltre, la professione di fede di Barbara è costantemente ancorata al dogma trinitario, che costituisce il motivo di fondo di tutte le *Passioni*: ma tale dogma è espresso solo attraverso il simbolismo vistoso e popolare della tre finestre. Barbara, infatti, ordina che alle due finestre già esistenti nella torre ne venga aggiunta una « terza ad Oriente » perchè essa possa offrire la sua « preghiera al Dio che sta nei cieli »¹⁵.

Siffatta frettolosità e superficialità nel descrivere la conversione di Barbara è riprodotta nella *Leggenda Aurea*, in cui Bar-

¹⁴ *Passio* A. A. A. III 17.

¹⁵ *Ibidem*.

bara è presentata quale convertita, assorta già giorno e notte nelle preghiere al Padre del Cielo. Solamente la seconda *Pasione* dà rilievo alla conversione di Barbara, appunto per dare efficacia all'episodio di Origene. Tale conversione avviene, infatti, come nella nostra *Rappresentazione*, in due tempi: nel primo la Santa svolge una concettosa apologia contro il politeismo e a favore del monoteismo, che riecheggia la dialettica apologetica di Origene: « Se i nostri dei furono uomini, sono nati come gli uomini e sono morti come gli uomini; se invece fossero dei, non sarebbero nati nè morti, perchè la divinità, come mi sembra, non ha avuto un principio, nè fine nell'esistenza. L'uomo ha origine dalla terra, perchè la terra è la sua materia, se l'uomo dunque proviene dalla terra, e l'uomo è Dio, dunque qualche cosa lo ha preceduto, che si dice sua origine, così in modo più adatto direi che la terra è Dio. Ma poichè la terra non trae origine da sè, nè il cielo, nè l'aria, nè l'acqua, cioè i quattro elementi di cui consta l'uomo, essendo essi cose create, è necessario che abbiano un creatore ».

Di analogo tenore è la lettera che Barbara invia ad Origene: « Non posso prestar fede — scrive la Santa — a Dei che hanno avuto principio, perchè io credo in un Dio a noi ignoto, che ha fatto da solo tutte le cose, che ho sempre amato, a cui mi sono totalmente data, da cui sono quel che sono, se non mi sbaglio, dal cui spirito mi sento animata... ».

Anche qui l'intervento di Origene segue dopo l'intuizione che ha Barbara circa l'esistenza di un solo unico Dio: « Intanto si sparse la notizia che sarebbe giunto a Nicomedia Origene, il più sapiente degli uomini di Alessandria, la cui facondia avrebbe riempito il mondo, e che avrebbe fatto conoscere la verità con pensieri ispirati a verità, ed avrebbe smascherato la falsità degli dei ».

Barbara chiede infatti lumi al grande teologo, che rispondendo anzitutto insegnamenti sulla Trinità, con una definizione dogmatica, modellata sul simbolo atanasiano: « Poichè tu hai scritto che desideravi conoscere chi è il vero Dio, devi sapere che il vero Dio è uno nella sostanza e trino nelle persone, cioè il Padre e il Figliolo e lo Spirito Santo; or chiunque è in possesso di tale dottrina, possiede quanto basta per giungere a Dio ».

Al dogma trinitario della lettera inviata da Origene si aggiunge quello dell'Incarnazione, esposto a Barbara da un Va-

lentino, che la seconda *Passione* dà quale discepolo di Origene, inviato appunto alla vergine perchè ne completasse la catechesi: « Allora (Barbara), letta con attenzione la lettera e resasi conto di quel che in essa mancava, perchè appagasse la sua sete di sapere, rivolse domande al legato, che trovò pronto a rispondere. E così, venuta a conoscenza come il Padre e il Figlio e lo Spirito Santo siano un solo Dio e come il Figlio sia stato mandato dal Padre e come, avendo egli assunto natura umana, abbia salvato l'uomo già rovinato e come lo abbia redento dalle condizioni di servitù, e come lo abbia purificato dai peccati per mezzo del sacro lavacro, si affrettò verso la grazia del battesimo, e fu battezzata nella stessa torre in cui era stata posta dal padre, per opera del medesimo sacerdote Valentino, mandato da Origene ».

Gli autori delle *Sacre Rappresentazioni* « concepiscono l'origine drammatica non altrimenti che come un dialogizzamento della sacra narrazione »¹⁶, ed il nostro autore è così fedele alla fonte, da non allontanarsene neanche là dove avrebbe potuto farlo senza grave pregiudizio, come ad esempio avviene allorchè riporta con le stesse espressioni usate dalla seconda *Passione*¹⁷ le qualità per cui diviene famoso Origene.

Dobbiamo dunque dare uno specifico significato ai mutamenti che noi riscontriamo in rapporto alla fonte nelle parti dottrinarie, dell'importanza delle quali era certamente consapevole il nostro autore.

Or siffatti dati dottrinari, che nella *Passione* sono svolti a varie riprese — e cioè nella meditazione di Barbara, nella lettera inviata a Barbara da Origene, nella catechesi di Valentino — nella *Rappresentazione* sono raggruppati ed esposti ordinatamente nella sola lettera che Origene invia a Barbara:

Barbara, per le tue domandi e chiedi
Se son più Dei o uno io ti rescriva.
El vero Dio è uno, e in quel credi,
Dal quale ogni creato ben deriva.
In quel son tre persone, attendi e vedi,
Chè sol l'intende chi ha fede viva:
Padre e Spirito Santo col Figliuolo
Non son tre Dei, ma è uno Dio solo.

¹⁶ D'ANCONA, *Origini etc. cit.* p. 368.

¹⁷ La *Passione* rileva di Origene « la facondia e la sapienza » e così anche la *Rappresentazione* rileva « la scienza » e « la grande eloquenza ».

Per noi ha preso il figlio carne umana,
 Dal padre eterno in terra a noi mandato,
 Acciò che nostra colpa fussi sana,
 La qual procede e nasce dal peccato
 Che 'l primo uom fece con sua mente vana,
 E in ciascun uom da quello è derivato;
 Da questa colpa, quale è tanto prava,
 L'acqua del suo battesimo monda e lava.

Per tanto io t'ho mandato el sacerdote
 Dal qual riceva tanto sacramento,
 Acciò da te tue colpe sien remote
 E l'alma tua conduca a salvamento.
 E se 'l demon la mente tua percuote
 Sue tentazion non ti dieno spavento,
 Per Cristo sia parata a patir morte,
 Se vuoi salire alla celeste corte.

Tale esposizione viene così a costituire un'organica, meditata sintesi del pensiero teologico di Origene, prospettata sulla fonte agiografica e tendente nello stesso tempo a sottolineare i punti di contatto tra il teologo cristiano e Platone.

In tale sintesi il nostro autore è guidato dalle idee, già espresse dal Petrarca, che stavano al fondo delle polemiche umanistiche, che possono così sintetizzarsi: mentre per il Cristianesimo il mondo è stato creato da Dio, l'anima è immortale, Dio è Provvidenza, in armonia col pensiero di Platone, secondo cui Dio ha dato struttura ed ordine al mondo, l'anima è immortale, Dio è provvido in quanto ha fatto sì che l'uomo possa riguadagnare il Cielo; per Aristotele viceversa il mondo è eterno, Dio è beato della sola propria contemplazione, l'anima non ha una sua chiara immortalità individuale.

Sorretto da tali vedute, il nostro autore riesce con una certa sagacia a sottolineare i punti di contatto tra Origene e Platone; infatti, dopo avere accennato al monoteismo, formula così il dogma della creazione:

« El vero Dio è uno, e in quel credi,
 Dal quale ogni creato ben deriva ».

L'espressione *deriva*, anche per l'uso del presente, sottolinea assai bene il punto d'incontro tra Origene e Platone. Come Platone infatti aveva concepito un eterno fluire di mondi susseguentisi in alterne vicende senza posa, così Origene, non sapendo immaginare la bontà e l'onnipotenza di Dio senza un oggetto con cui si potessero manifestare, concepisce la creazione eterna

ed eternamente rinnovantesi nella restaurazione universale (ἀποκατάστασις).

Al dogma della creazione segue quello trinitario:

In quel son tre persone, attendi e vedi,
Che sol l'intende chi ha fede viva.

I versi prospettano assai bene il pensiero di Origene che considerò il trinitario il dogma fondamentale della dottrina cristiana e per la cui comprensione — sufficiente e necessaria per la visione beatifica di Dio — si richiede la concorde collaborazione della *fides* e della *ratio*: « Dunque vede la letizia del Signore colui che penetra i dogmi fondamentali della Chiesa: meditando i misteri della Trinità, contemplerà il suo tempio » (ORIG. *In Psalmos* XXXI, 6. P. G. 12, 1276).

L'enunciazione del dogma trinitario presenta nei confronti della *Passione* i seguenti mutamenti: viene soppressa la definizione relativa alla unità della sostanza ed alla trinità delle persone desunta nella *Passione* dal simbolo atanasiano, e viene sostituita alla congiunzione e la congiunzione *col* per il Figliolo.

Così la definizione esposta nella *Passione*: *Quod unus est verus Deus in substantia et trinus in personis, scilicet pater et filius et spiritus sanctus* viene modificata nella *Sacra Rappresentazione* nel seguente modo:

Padre e Spirito Santo col Figliuolo
Non son tre dei, ma è uno solo.

Con tali mutamenti il nostro autore ha reso la tendenza di Origene a stabilire una certa gerarchia tra le persone divine. Infatti Origene suole menzionare le tre persone con espressioni del seguente tenore: *Gloria Patri per Filium in Spiritu Sancto*, mentre il Figlio viene di solito detto θεὸς κτιστός, δεύτερος θεός essendo detto solo il padre αὐτόθεος.

Anche nell'esposizione del dogma della incarnazione e della redenzione si rivela nella *Rappresentazione* una maggiore adesione al pensiero di Origene che non nella *Passione*; Origene infatti, avendo dovuto polemizzare col docetismo, aveva insistito a chiarire sotto ogni aspetto la duplice natura, divina e umana, di Cristo, ed aveva altresì spiegato ampiamente il dogma dell'incarnazione, voluta da Dio per redimere l'uomo dal peccato originale, per il quale l'anima umana si trova nella vita terrena imprigionata nel fango della colpa.

L'ampio sviluppo che vien dato a tali dogmi nella *Rappresentazione* può indicare anche che la serietà della coscienza del peccato, l'ansia commossa della redenzione, che sogliono considerarsi aspetti rilevanti solo dei Riformati e delle correnti ad essi vicine quali più stretti seguaci della dottrina platonica e agostiniana, erano viceversa ugualmente vivi negli ambienti cattolici della più stretta ortodossia.

Per la ricostruzione storica del conflitto delle tradizioni, che si svolse in Italia e in Firenze nei secoli XV e XVI, valido aiuto possono fornire dunque le *Sacre Rappresentazioni*, che documentano quanto soffio vitale di rinascita abbia apportato nella Chiesa la ricerca della saggezza antica. Anche gli ambienti di più stretta ortodossia furono attraversati da un'ansia di futuro, che li traeva ad ascoltare voci di rinnovamento e di audace rinascita.

Nella nostra *Sacra Rappresentazione* al prologo, pronunciato dall'Angelo, in cui il poeta espone il suo proposito di volere seguire le fonti agiografiche, segue un'esuberante e sconcertante scena, che non trova riscontro in nessuna fonte precedente, in cui vien narrato che Dioscoro consulta una schiera di astrologi per conoscere la sorte futura della propria figliola, in cui egli pone ogni sua felicità:

« Vanno gli astrologi da parte, et il Vecchio dice:

Acciò che la memoria non c'inganni,
Apriamo e' libri e rivoltiam le carte.

L'astrologo più giovane aprendo e' libri dice:

Le tavole di Alfonso mostron gli anni,
E il corso di Saturno e Giove e Marte.

Risponde il Vecchio:

Alcabizio dimostra e' gravi danni
E prospera fortuna, con grande arte.

El giovane dice, mostrando col dito:

Albumasar, Algazel et Ali
Ancor più chiaro el dicon; eecol qui.

Risponde il Vecchio:

Albumasar ci basta solo avere
Che de' giudicii tutto dice a pieno;
Con questo libro sol potrem sapere .
Il vero, se 'l cervel non ci vien meno.

El Giovane dice:

Guido Bonato ancora è buon vedere,
Che mostra piova quando è il ciel sereno.

Dice il Malefico:

Dè, non più libri, prendiam gli strumenti
Che gli eventi futuri fan presenti.

Lo Astrologo vecchio piglia lo astrolabio e la spera e gli occhiali, e dice:

La spera e l'astrolabio prendo in mano
Per calcolare e' gradi e' suo minutì:
Gli occhiali ancor per veder più lontano,
Sendo già vecchio, e mie pel son canuti.

Dice il Malefico:

E io con le mie seste in questo piano
Farò venire e' diavoli cornuti:
Io spero al tutto mi diran lo intero,
E se fia il falso, direm che sia il vero ».

Siffatta scena viene comunemente riportata quale documento della derisione di cui veniva fatta oggetto nelle *Sacre Rappresentazioni* « l'arte vana dell'astrologia » ¹⁸.

Ma tale sembra a noi la scena, poichè non sappiamo trasportarci in un ambiente in cui astrologi e astrologia erano tenuti in altissima considerazione, non solo dal popolo ma anche dagli uomini di cultura.

Se il nostro autore avesse voluto ironizzare sugli astrologi, non avrebbe certamente fatto predire loro quello che effettivamente avviene nel corso del dramma: egli, invece, secondo la tecnica del dramma greco ha voluto creare un'atmosfera di fato incombente sulla felicità di Dioscoro.

« El Malefico dice a Dioscoro:

S'io dico cosa che ti sia in dispetto
Non ti turbar, ma sta' costante e forte:
Un grande error sarà nel suo intelletto
Contra gli Dei, e sarà mala sorte
In tanto che sarai alfin constretto
Di propria mano a dargli crudel morte:
Di quel ch'i dico s'io non ho onore,
Squartami vivo come un traditore

¹⁸ *Sacre Rappres. cit.* p. 52.

Dioscoro risponde:

O fato iniquo, o fortuna crudele
 Che mia felicità converti in lutto !
 Ogni dolcezza mi si muta in fiele,
 E parmi già vedere esser destrutto:
 Mia barca ha tronco l'arbor e le vele,
 Non potendo aver gaudio del mio frutto ».

Il nostro autore riflette dunque con tutta serietà il grande risveglio del suo tempo delle idee stoico-neoplatoniche sulla mantica e sulla astrologia. L'idea di una vita psichica universale spingeva a penetrare nel mistero del cosmo con esorcismi e stregonerie onde conoscere i legamenti che correivano tra la natura e la vita degli uomini. Con ogni impegno uomini come Pico e Reuchlin cercavano di collegare l'astrologia, la mantica con la mistica dei numeri, mentre il Cardano e il Campanella davano alle arti magiche un posto di primo piano nelle loro concezioni sul cosmo.

Il monologo di Dioscoro, « ricco, nobile, famoso, alto e potente », che avendo posto ogni sua alta gioia nell'unica figlia cerca di conoscerne il futuro attraverso l'astrologia, si inquadra perfettamente nel tempo, armonizzando pienamente con la grande tradizione speculativa neoplatonica del tempo sull'arte divinatoria:

Quando io conosco el mio felice stato,
 Ricco, nobil, famoso, alto e potente,
 E quanto io sia da Cesare onorato
 E da mia nazion, popolo e gente,
 Affermo certamente esser beato,
 Sol per don delli Dei tanto eccellente;
 Massime avendo in età giovenile
 Barbara, figlia mia bella e gentile.

Saper vorrei suo fato e sua fortuna,
 Qual procede da' cieli e da' pianeti,
 Però che in quelli ogni virtù s'aduna
 Con influssi invisibili e secreti.
 Non è giù in terra creatura alcuna
 La qual non sia subietta a' lor decreti:
 Per tanto adesso io vo' prender la via
 A trovare e' dottor d'astrologia.

Partesi accompagnato, e giunge a' dottori, e dice:

Degni maestri, astrologi eccellenti,
 Malefici divini e negromanti,
 Io vengo a voi, come a' dottor prudenti,

Chè, per astrologia e vostri incanti,
 A ricercar voi siate diligenti,
 Insieme congregati tutti quanti,
 Della mia figlia la fortuna e 'l fato;
 E ciascun fia da me remunerato.

Concludendo, la *Sacra Rappresentazione di Barbara*, con la sua attenta e approfondita conoscenza del pensiero di Origene, col suo sagace accostamento di Platone ad Origene, colla singolare scena dell'astrologia, denuncia un alto interesse speculativo, che ricorda il teatro greco, in cui Eschilo, Sofocle ed Euripide potevano prospettare alle folle i più delicati problemi sulla natura di Dio e dell'universo e dell'uomo. Essa pur essendo ben povera cosa dal punto di vista letterario, dal punto di vista storico ci appare un documento di notevole portata, poichè testimonia l'adesione di larghe correnti della chiesa a quel fremito di conoscenza, a quel volgere gli occhi verso la natura per carpirne i misteriosi legamenti, che intercorrono tra l'uomo e l'universo, da cui scaturirà il Rinascimento.

Nell'assalto alla metafisica religiosa medievale irruppe non solo l'umanesimo laico, ma accanto ad esso operarono vaste correnti cattoliche, che accettavano l'intuizione platonica dell'universo.

A siffatte correnti risale il merito di non avere precluso la via alla Chiesa per mantenersi colla sua lunga esperienza dentro l'ambito della filosofia, che tendeva a farsi filosofia della natura. Ancora una volta Dio veniva evocato e posto quale ponte di unione tra teologia e filosofia, tanto più che la natura appariva ora neoplatonicamente come un prodotto dello spirito. Il Cristianesimo continuò così anche nel periodo umanistico la sua opera di sincretismo avveduto e comprensivo, che gli ha permesso di attraversare nei secoli i contrasti più turbinosi, lasciando nel suo andare quello che non compromettesse la sua omogenea unità dottrinaria, e lasciando dietro le sue spalle tutto ciò che esso ha creduto effimero e non conciliabile con le sue esigenze essenziali.

EMANUELE RAPISARDA

LA S. OLIVA DI PALERMO

E LA S. OLIVA DELLE SACRE RAPPRESENTAZIONI *

Della leggenda della S. Oliva di Palermo possediamo tre versioni: la prima, in lingua greca, in un codice basiliano della biblioteca nazionale di Messina; la seconda, in lingua latina, in un Lezionario della cattedrale di Palermo; la terza, redatta in dialetto siciliano da un anonimo compilatore di Termini Imerese, assegnabile, con probabilità, al sec. XIV. Gli agiografi, sia antichi che moderni, hanno seguito la versione latina, cui fa capo certamente anche quella in dialetto siciliano.

Secondo la leggenda S. Oliva nacque in una città di Sicilia, ma dai pagani fu confinata, all'età di tredici anni, a Tunisi. Avendo qui operato strepitosi miracoli e convertiti molti infedeli alla fede di Cristo, il Re di Tunisi, per punizione, la condannò a percorrere nuda le vie della città; successivamente la segregò in un'aspra e orrida selva, dove altra compagnia non aveva che quella delle bestie feroci. In mezzo a leoni, serpenti, dragoni dimorò la vergine per sette anni, vivendo vita pacifica più che se fosse stata tra città popolate, poichè gli animali tutti la riverivano come padrona e il cielo provvidenzialmente la nutriva con cibo non umano ma angelico. Un giorno alcuni nobili della città di Tunisi, spintisi, per motivi di caccia, nel folto della selva, capitarono nella grotta di Oliva. Conquistati dalla sua meravigliosa bellezza, pensarono di violarla ed erano sul punto di attuare l'iniquo disegno, quando la fanciulla, segnandosi col segno della croce, disse: « In virtù del mio Signor Gesù Cristo, vi proibisco di toccarmi e di farmi alcuna

* Lo scritto che viene qui pubblicato è un capitolo di un lavoro giovanile, tuttora inedito, sulla S. Oliva di Palermo, della quale ci occupiamo sotto l'aspetto storico, leggendario, novellistico, con particolare riferimento anche ai riflessi avuti nella tradizione popolare e nella tradizione letteraria della Sicilia. La Santa è chiamata Oliva ed Uliva; la prima forma ricorre comunemente nel linguaggio ufficiale della Chiesa; la seconda è più comune nella tradizione novellistica e nelle Sacre Rappresentazioni.

irriverenza, se volete che l'angelo di Dio, che è meco e che per sette anni mi ha conservato in questo luogo deserto, non vi uccida con la spada della giustizia ». Nell'udire ciò, i cacciatori caddero a terra e, adorandola, esclamarono: « O santa di Dio, di' quello che vuoi e noi ti obbediremo, poichè non crediamo in altro Dio se non in quello in cui tu credi e che ti custodì sana e intatta in questo luogo, conservandoti tanto bella da apparire piuttosto un angelo che una creatura mortale ». Oliva, vedendoli illuminati dal raggio divino, cominciò a predicare, mostrando loro la via della verità e rigenerandoli infine col battesimo. Così convertiti all'amore di Cristo, li rimandò in città, esortandoli a predicare la dottrina del Salvatore dinanzi agl'infedeli, poichè solo in questo modo avrebbero raggiunta la palma del martirio. Il tiranno, esasperato, ordinò che fosse rinchiusa in un carcere e fatta morire di fame; ma un angelo veniva giornalmente a visitarla e nutrirla. Colla stessa fede e costanza subì in seguito la pena del fuoco e dell'olio bollente. Finì poi la vita colla decapitazione. Gl'infedeli convertiti ne rapirono il corpo e lo trasportarono a Palermo.

La leggenda, della quale abbiamo solo dato gli spunti essenziali, è evidentemente infarcita di luoghi comuni, frequentissimi nella letteratura agiografica medievale e il nome della Santa non sarebbe forse uscito dai ristretti confini della Sicilia se, per stranissima confusione, non fosse stato associato a quello, assai più popolare, del motivo novellistico e delle Sacre Rappresentazioni.

La S. Uliva della novella è la casta fanciulla che, per fuggire l'illecito amore del padre, si taglia le mani e, abbandonata in un bosco, dopo aver corso le più strane avventure, dopo aver riacquistato miracolosamente le mani ed esser divenuta sposa del re di Castiglia, è esposta all'ira e alla persecuzione della regal suocera, finchè la sua innocenza trionfa e i suoi dolori hanno fine.

La sua storia entra così a far parte del gran ciclo della « fanciulla perseguitata » che, sotto diverse forme, con nomi diversi, con modifiche e varianti più o meno accentuate, compare nella letteratura novellistica di tutte le nazioni ¹. Si chiami la fanciulla Manekine nel poema francese del Trecento di Fi-

¹ Il tema è stato ampiamente studiato. Ricordiamo solo: H. SUCHIER, in prefazione al poema fraticese: *La Manekine di Filippo de Remi Sire Beaumanoir*,

lippo Beaumanoir ed egualmente nel romanzo in prosa di Giovanni Wauquelin, Biancofiore in un romanzo alemanno dell'ultimo tempo delle crociate, Costanza nelle cronache anglo-normanne di Nicola Trivet, Emaré nel poema inglese, la Bella Elena di Costantinopoli nel romanzo francese, Uliva nelle Sacre Rappresentazioni e in un anonimo poemetto italiano del sec. XVI², Elisabetta nella Novella del Re di Dacia, essa sarà sempre l'incarnazione di un medesimo tipo, con più o meno varietà di circostanze. « Tipo fra i più simpatici di quanti si dilettava la fantasia medievale, forse perchè corrispondeva alla pessima condizione della donna nel medio evo, senza diritti sociali, esposta sempre all'arbitrio dei suoi, alle voglie di chiunque era più forte di lei, gettata da un amore all'altro secondo portava la fortuna, come la figlia del Soldano nel Boccaccio e la Bella Camilla del cantare plebeo »³.

Esso trovasi largamente diffuso nella letteratura popolare d'Italia⁴, dove però è andato soggetto a profonde modificazioni. La « Penta Manomozza » del « Cuntu di li cunti », la Cenerentola e la Manon de Bosch del racconto piemontese, per non citare che due fra gli esempi più noti, sono varianti di quel tipo.

Dove però il motivo novellistico si è mantenuto più fedele alla versione primitiva e dove per la prima volta la protagonista si presenta col nome di Oliva, è nel citato poemetto del sec. XVI e nella contemporanea Sacra Rappresentazione, studiata dal D'Ancona. Tanto nell'uno che nell'altra, la favola è sostanzialmente eguale; e con eguale fedeltà, non solo nella

in « Oeuvres poétiques », « Société des anciens textes français », Paris, Didot, 1884. - A. D'ANCONA, nella prefazione alla Rappresentazione di S. Uliva, pubblicata prima a solo: *La Rappresentazione di S. Uliva riprodotta sulle antiche stampe*, Pisa, Nistri, e poi nel vol. III, pag. 260 e segg. delle *Sacre Rappresentazioni dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze, Le Monnier 1872. - A. WESSELOFSKY, *Novella della figlia del Re di Dacia, ossia favola della fanciulla perseguitata, mito, racconto popolare, leggenda, novella, cantare di piazza*, Pisa, Nistri 1886. - MUSSAFIA, *Ueber eine italienische metrische Darstellung der Crescenziasage*, Wien, 1866, pp. 72-97.

² A. D'ANCONA, *Historia della regina Uliva*, in ottava rima. *Due farse del sec. XVI*, Bologna, Romagnoli, 1882, pp. 161-165.

³ WESSELOFSKY, *op. cit.*, pp. XI-XII.

⁴ IMBRIANI, *Novellaia fiorentina*, Vigo, Livorno 1877, pp. 3, 116, 127. - D. COMPARETTI, *Novelline popolari italiane*, Torino, Loescher, 1875, pp. 244-259. - G. PITRÈ, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, Palermo, Pedone, 1875, vol. I, pp. 316, 381, 393.

sostanza, ma fin nella veste esterna e nelle particolarità onomastiche, continua anche oggi a riprodursi allietando, ancora una volta, le plebi italiane, presso cui è diffusa sotto triplice forma: narrativa prosastica, poetica e drammatica.

Popolarissime sono le edizioni moderne che, arricchite di graziose xilografie, riproducono incessantemente l'antico racconto ⁵, come celebri sono pure diventati i « Maggi di S. Oliva » ⁶, drammi contadineschi, simili ai tedeschi « Bauernspile », che, nei giorni di Domenica o nelle principali ricorrenze festive, si rappresentano dai villici toscani al ritorno della primavera, in mezzo alla libera campagna.

Motivo rinnovellantesi sempre, popolare anche oggi, come è popolare la pietosa storia di Genoveffa, di Stella, di Rosana; come, in genere, sono popolari tutti i motivi in cui la folla vede un riflesso delle sue condizioni spirituali, in cui aleggia l'idea della giustizia, dell'innocenza oppressa, ma vendicata.

Non ci saremmo soffermati sul motivo novellistico, se altri, attratto forse dalla omonimia, non avesse tentato di stabilire dei rapporti tra l'Oliva della novella e la Santa palermitana. Riteniamo opportuno perciò riferire un po' distesamente il contenuto novellistico, desumendolo dalla citata Sacra Rappresentazione ristampata dal D'Ancona, perchè proprio questa il Vesselofsky, principale assertore della affinità, tenne sott'occhi nella sua indagine critica:

« Era una volta un imperatore di Roma che aveva una bella moglie, alla quale, venuta a morte, egli diede la promessa di non torre sposa, se non fosse come lei « vaga, onesta, e graziosa ». Cercato tutto il mondo non se ne potè trovare nessuna che le somigliasse, se non sua figlia Oliva, che era ancora più bella. La fanciulla respinge le amorose voglie del genitore e per raffrenare la lascivia si taglia le mani. Il padre monta in furia e la condanna ad essere menata nel regno di Bretagna, ove le si dia la morte. Mossi dall'innocenza di Oliva, i servi non eseguono il comando paterno, contentandosi di lasciarla sola nel bosco. Ivi vien trovata dal re di Bretagna, che andava a caccia, ed è condotta a corte, per esser balia « del figliol della

⁵ Abbiamo sott'occhi un'edizione del 1908: *Patimenti e innocenza della Regina Uliva*, Firenze, Salani.

⁶ Illustrati dal D'ANCONA in appendice alle *Origini del Teatro in Italia*, 2 ed., Torino, Loescher, vol. II, pp. 321-430.

corona ». Un barone, innamoratosi di lei, le si scuopre e vedendosi respinto, la piglia pel braccio quando appunto reggeva e cullava il fanciullo: ora, Oliva, non avendo mani, nè potendo ritenerlo, il fanciullo cadde, « dette del capo in terra e morì ». Il traditore l'accusa al re, come se la morte del figlio sia stata per suo difetto: ne segue una seconda condanna e il siniscalco la mena fuori delle porte, nel bosco dove fu trovata. Qui la Vergine Maria le appare con due angeli, le rende le mani e le addita un monastero ove possa alloggiarvi. Giunta al convento, Oliva è ricevuta amorevolmente dalle monache: senonchè la sua bellezza dà nell'occhio al prete Mariotto, il quale « per levarsi dal cor la tentazione », pensa di farla cacciare dal monastero, accusandola di aver rubato un calice che egli stesso aveva nascosto nella cella di lei. Questa volta Oliva è messa in una cassa e gettata nel mare:

se trista sia, ne patirà le pene:
e se l'è buona Iddio l'aiuterà

dice giudiziosamente ser Mariotto. Due mercanti, navigando, la tirano fuori dall'acqua e la portano in dono al gran re di Castiglia, il quale se ne innamora come prima di lui l'imperatore, il barone ed il prete, e la prende in isposa malgrado le proteste della madre che non vuole saper nulla di questa sconosciuta e vassi a stare in un monastero, non potendo sopportare un tanto sconcio. Accadde poi che il re di Navarra bandisse la guerra a quel di Castiglia, il quale si parte, lasciando a Sinibaldo la cura del regno e della regina che rimaneva gravida. Nella sua assenza Oliva partorisce un bel bambino e la lieta novella vien mandata dal vicerè al padre per mezzo di lettera. Ma giunto il corriere al convento ove stava la madre del re, questa per arte l'addormenta, gli toglie la lettera e ne scrive un'altra a suo modo, la quale mette nella tasca del cavallaro. Eravi detto come Oliva avesse partorito un figlio « il quale non pare nè bestia nè persona », tale che per tutto il regno si dice « che la debba essere qualche meretrice ». Grande è il cordoglio del re nel ricevere siffatta novella: eppure tanto è il suo amore, che fa riscrivere ai suoi, raccomandando loro Oliva sua fino al ritorno. Segue come prima l'episodio del cavallaro addormentato nel convento e delle supposte lettere della madre, che comandano Oliva sia bruciata insieme col fanciullo « di tutto quanto il popolo in presenza ». Il vicerè procura di

salvare la madre e il figliuolo e messi ambidue nella cassa ove prima fu salvata Oliva, li getta nel mare, facendo in loro vece bruciare una donna col suo fanciullo, « a ciò che tutto il popolo sia capace ». La cassa approda nelle vicinanze di Roma, ove Oliva col figliolo viene raccolta e ospitata da due vecchie. A Roma capita ancora il re di Castiglia per mondarsi del gran peccato di aver fatto bruciare sua madre quando ne riseppe gl'inganni e il tradimento; e là segue il riconoscimento tra lui e la sposa e l'imperatore di Roma, che è quello stesso padre di Oliva da cui principiò la lunga passione » ⁷.

Questo, nelle linee fondamentali, il contenuto del motivo novellistico. In principio abbiamo dato un cenno riassuntivo della leggenda chiesastica e dal confronto appare subito manifesto come nessuna affinità esista tra l'Oliva della novella e la Santa del martirologio siculo.

Già il D'Ancona, accennando all'apparente carattere sacro del dramma cinquecentesco, osservava: « Chi alla sola lettura del titolo di quest'antica Rappresentazione credesse di aver dinanzi, come in tante altre scritture drammatiche dei secoli XV e XVI, la vita e i fatti di una santa, quegli s'ingannerebbe a partito. Imperocchè questa è una leggenda, la quale, come molte altre di quei tempi, sebbene non priva di meraviglioso soprannaturale, trova la sua origine, più che nel sentimento religioso, nel diletto onde comunemente erano tratti i nostri antichi verso le strane avventure di cavalieri erranti e dame perseguitate » ⁸.

La somiglianza tra le due Olive è soltanto nel nome e un po', se mai, nel concetto generale che informa le due leggende: perchè anche l'Oliva della tradizione chiesastica è una fanciulla ingiustamente perseguitata e, quindi, guardata da un tal punto di vista, può ricollegarsi alla prima. In tutto il resto esiste una differenza profonda e nessuna popolarità è derivata alla leggenda sacra dal motivo novellistico, come afferma il Delehay ⁹.

⁷ WESSELOFSKY, *op. cit.*, pp. XIV-XVI. Identico al contenuto della Sacra Rappresentazione italiana, differenziandosi solo nel nome delle persone e dei luoghi, è un « miracolo » francese pubblicato da MONMERQUE e MICHEL, *Théâtre français au moyen âge*, Paris, 1875: a pag. 481: « Cy commense un miracle de Notre-Dame, comment la fille du Roy de Hongrie se copa la main pour se que son père la vouloit épouser etc. ».

⁸ D'ANCONA, *Origini del teatro it.*, *op. cit.*, vol. I.

⁹ I. DELEHAYE, *Leggende agiografiche*, Firenze 1910, pag. 152.

— riferendosi ad una notizia tratta dal citato studio del D'Ancona — perchè sia l'uno che l'altra sono rimasti nettamente distinti tra loro, a differenza di altre celebri leggende, in tanto entrate nel leggendario cristiano, in quanto dipendenti da noti motivi popolari, adattati cristianamente dalla pietà degli agiografi. Così, per es., la leggenda di S. Vidiano dei racconti agiografici è una stessa cosa con la leggenda epica di Vidiano, nipote di Guglielmo d'Orange, leggenda raccolta dalle due « *chansons de geste* »: gli *Anfances Viviens* e *Aliscans* ¹⁰. Quella di S. Dimfna, principessa d'Irlanda che, rimasta dopo la morte della regina, unica prole del regno, per non voler cedere alle voglie sfrenate del genitore che vorrebbe possederla in isposa, sen fugge in compagnia di Gerberto nei dintorni di Aversa e quivi ritrovata, viene dallo stesso padre crudelmente uccisa, non è altro che l'adattamento della celebre novella di Pelle d'Asino ¹¹. La leggenda di S. Guglielma s'identifica con la popolarissima e largamente diffusa narrazione della moglie innocente perseguitata, la quale, nei vari paesi, diventa Costanza, Flavia, Florenza, Crescenza, Ildegarda, la moglie del Cadì nelle Mille e una Notte, Repsina nelle Mille e un Giorno ¹²; e quella brettone di S. Triffina è una stessa cosa colla divulgatissima storia della Barbe-Bleu.

In queste leggende è impossibile parlare del motivo chieastico senza considerare, nello stesso tempo, il novellistico con cui forma un'unità indissolubile: la celebrità dell'uno è intimamente connessa colla popolarità dell'altro. In questo rapporto bisogna spesso cercare la vitalità della leggenda cristiana. Se da questa separiamo, per un momento, gli elementi novellistici, la personalità stessa dell'eroe religioso si dissolve.

Ora, fra le leggende delle due Olive, non solo non esiste identità, ma neanche relazione di dipendenza, perchè esse hanno avuto una vita propria, senza che l'una abbia influito sullo svolgimento dell'altra. A nessuno che assista alla Rappresentazione di S. Oliva o legga l'anonimo poemetto popolare italiano, verrà fatto di pensare alla leggenda della vergine palermitana,

¹⁰ A. THOMAS, *Viviens d'Aliscans et la légende de Saint Vivian*, in « *Études romanes dédiées à G. Paris*, 1891, pp. 121-135. - L. SALTET, *Saint Vivian de Martres Tolesanes et la légende de Vivien des Chanson de geste*, in « *Bulletin de Littérature ecclésiastique*, 1902, pp. 44-56.

¹¹ *Acta SS. Maj*, tom. III, pp. 479-486.

¹² A. D'ANCONA, *Origini del teatro*, op. cit., vol. II, p. 197.

la quale, se nella tradizione sicula e tunisina ha acquistato fama e popolarità, deve ciò ad altre cause che non all'influsso del motivo novellistico ¹³. Il D'Ancona, sia pure in forma dubitativa, accenna alle possibili relazioni tra la leggenda e la novella. « Se il nome di Uliva — scrive a proposito della protagonista della Sacra Rappresentazione — venisse posto per capriccio ed a caso ovvero per qualche somiglianza che si potesse trovare fra i casi di lei e quelle di eroine così denominate in altre leggende eroiche o religiose, non saprei con sicurezza affermarlo » ¹⁴. E prima ancora: « Con più probabilità potrebbe suporsi che il nome di Oliva fosse stato dato alla nostra eroina per le memorie che conservansi di altre virtuose femine di tal nome, innocenti com'essa e com'essa perseguitate, ma santificate poi dalla Chiesa e specialmente per pia rimembranza di quella Uliva palermitana di cui le gesta dagli agiografi vengono riferite al tempo della dominazione mussulmana in Sicilia ¹⁵ ».

Il Wesselofsky, al contrario, nella dotta prefazione alla Novella della Figlia del Re di Dacia, vede tra leggenda e novella relazioni assai più intime, considerando sia l'una che l'altra come lo svolgimento di uno stesso mito primitivo. I vecchi miti, secondo lui, rimasti stazionari e sconosciuti nei racconti popolari, passarono nelle leggende e nelle credenze del cristianesimo e, successivamente, nelle novelle e nei romanzi di cavalleria, trasformandosi conformemente alla nuova civiltà che l'elemento simbolo e il linguaggio mitologico più non comprendeva che come allegoria. Dopo di aver quindi studiato il motivo novellistico nei racconti popolari più celebri della letteratura europea, ne dà poi l'interpretazione mitica e riferendo una nota dell'Han al n. 27 dei suoi racconti greci « Allerleirauh », aggiunge: « Se si considera l'amore del padre verso la figliuola, la fuga e il travestimento, le sue successive apparizioni e l'intera rivelazione finale, facile vedrassi la madre non essere altro che la dea dell'estate che si muore e la figlia la dea dell'anno venturo che nell'inverno si nasconde nelle viscere della terra, poi comincia a mostrarsi sui primi giorni della primavera, ancora contrastata dall'inverno, ma infine risorge come potente regina, congiungendosi col reale suo sposo. Avremmo così un vecchio mito co-

¹³ Il motivo novellistico è legato al mistero del corpo della Santa, il cui ritrovamento darà luogo allo svolgersi di gravi eventi di carattere nazionale.

¹⁴ A. D'ANCONA, *La Rappresentazione di S. Oliva*, op. cit., p. XI.

¹⁵ A. D'ANCONA, op. cit., p. XI-XII.

smogonico: il padre persecutore della figlia sarebbe il dio Wotan che insegue la sua sposa, il cacciatore demonico delle tradizioni tedesche che apposta la donna selvaggia: l'inverno che richiede l'estate del suo antico amore da cui la vita della natura si rifugge nella terra, nell'acqua, nel masso e per cui l'albero si spoglia, perdendo le sue foglie, come Uliva le mani. Ma al primo raggio del sole ella si riveste del suo abito d'oro e le mani della mitica fanciulla spuntano appena toccata l'acqua vivificante, come le prime piogge della primavera fanno germogliare le piante e rinverdire le selve; è il regno del re di Terraverde che torna a signoria... ». Ora, tra il mito cosmogonico primitivo, la leggenda religiosa di Oliva e la novella omonima esiste, secondo lui, un intimo rapporto: l'anello di congiunzione è dato dal motivo fondamentale della « persecuzione amorosa », che anche in embrione compare nella versione palermitana. È vero, egli dice, che in quest'ultima manca l'amore incestuoso come altre particolarità che forse non si addicevano ad una santa, ma non vi mancano le proposte amorose in corrispondenza coll'amore del barone del dramma.

La leggenda religiosa sicula costituirebbe quindi la seconda fase del processo evolutivo che dal mito cosmogonico, attraverso il racconto popolare, sbocca nella formazione novellistica. Così mitico e pieno di un simbolismo pagano nei racconti popolari, cristiano e martirologico nella leggenda, il motivo dominante della persecuzione amorosa si mantiene nella novella, in quanto questa trattava di amore, di patimenti, d'inganni. Ma mentre la leggenda punisce l'amore illecito, la novella che s'è già fatta laica, non può che favorirlo. Il punto di vista della morale ecclesiastica dovette cedere agl'influssi del vivere sociale, la corte del paradiso alle corti di amore.

La ingegnosa ricostruzione, che abbiamo voluto riassumere nelle linee fondamentali, servendoci spesso delle parole stesse del dotto scrittore, ha precisamente il difetto di tutte quelle ricostruzioni che rispondono a tesi prestabilite. Questo voler risalire, ad ogni costo, dalla sacra leggenda al vecchio mito indoeuropeo o, rifacendo il cammino nel senso inverso, chiedersi sempre come i vecchi miti sian passati successivamente nelle leggende e nelle credenze della chiesa, nelle novelle e nelle allegorie dei più recenti generi letterari, non poteva non generare falsi risultati; perchè le analogie, i mutui rapporti, i trapassi dall'una forma all'altra, anzichè scaturire dall'esame rigoroso dei vari

elementi, sono piuttosto una conseguenza di postulati rispondenti a vedute personali. È quello che, in fondo, appare chiaro nel caso specifico di S. Oliva. Se si lascia da parte lo studio del mito e del racconto popolare e si stabilisce un confronto solo tra le due ultime forme, cioè la leggenda chiesastica e il motivo novellistico, gli elementi comuni appaiono scarsissimi. La prima Oliva è la traduzione di un concetto ascetico e apologetico che pervade la leggenda in tutto il suo svolgimento, mentre la seconda è l'espressione di un sentimento del tutto opposto. L'amore terreno, sgombro di ogni tendenza mistica, materiato di valori umani è il cardine su cui si aggira l'intera azione, l'elemento sostanziale che raccoglie tutto quel mondo di avventure romanzesche, di casi straordinari, di odii, di amori, passioni, sventure. L'Uliva della novella non ha perciò niente da vedere con la letteratura agiografica. Essa venne elevata a significazione religiosa solo per qualche spunto soprannaturale che, come osservò il D'Ancona, « entra solo di sbieco e come inzeppatura voluta dalla tradizione del teatro sacro. Ciò che muove i personaggi non è una volontà esterna, ma un intimo affetto: nè il matrimonio è rotto o fuggito per le mistiche nozze di Gesù, nè l'amore è vietato e interdetto come peccato e gli esseri soprannaturali vengono in aiuto della virtù non della santità. Il colore religioso è come vernice sovrapposta e ogni dì maggiormente svanisce »¹⁶.

La diversità non è data solo dalla discrepanza dello spirito generale informatore, ma anche dal confronto delle avventure secondarie; non ve n'ha alcuna, infatti, nel motivo novellistico che richiami pur lontanamente particolari della leggenda religiosa. Ciò non sfugge allo stesso Wesselofsky, il quale è costretto a confessare che le attinenze fra la Sacra Rappresentazione e la versione della leggenda, in generale, sono molto tenui.

Egli però si affretta a spiegare le divergenze, ricorrendo ad ipotesi che ci appaiono destituite di fondamento. Ammette cioè gratuitamente che una qualche redazione più antica della leggenda chiesastica dovesse possedere talune caratteristiche favolose che, perdute nella versione dei Bollandisti, siansi invece conservate nella rappresentazione italiana. Mettendo anzi a profitto la notizia dell'agiografo Ottavio Gaetani, il quale nello studio della questione storica accenna alla famosa leggenda terminese in dialetto siciliano, non dubita di asserire che in questa

¹⁶ A. D'ANCONA, *Orig. del teatro it., op. cit.*, vol. II, p. 198.

dovevansi molto probabilmente rinvenire quei caratteri favolosi dal cui esame sarebbe risultato come compiuto il passaggio dal mito alla leggenda. E ciò afferma senza avere, in realtà, una conoscenza diretta di questa più antica versione chiesastica e della versione terminese. Noi fortunatamente conosciamo l'una e l'altra ed è proprio dal loro esame che rileviamo l'infondatezza dell'ipotesi.

La versione del Lezionario di Palermo, la cui data di composizione non può essere presa evidentemente come data della elaborazione della leggenda, è anteriore di molti secoli a quella dei Bollandisti. Ma essa non contiene alcuna di quelle caratteristiche favolose che autorizzino il collegamento al motivo novellistico. Lo stesso dicasi della versione terminese, non conosciuta direttamente dal Wesselofsky, perchè edita la prima volta alcuni anni dopo la pubblicazione del suo lavoro. Abbiamo, in vero, in quest'ultima una maggiore semplicità che accusa una schietta rielaborazione popolare; abbiamo, specialmente nell'episodio dei cacciatori che nella selva incontrano Oliva, un'impostazione meno ascetica, una maggiore libertà di sviluppo nella narrazione e nel coordinamento dei fatti; siamo, per così dire, sulla via della laicizzazione della leggenda religiosa, ma non vi è episodio che non contengasi nella primitiva redazione degli Atti.

A che riduconsi, pertanto, le pretese analogie col motivo novellistico? L'esposizione nel bosco, il confinamento al di là del mare, le proposte amorose dei cacciatori sono i tre elementi che, a giudizio del Wesselofsky, la S. Oliva della leggenda ha comuni coll'Oliva della novella. Ma il primo e il terzo sono patrimonio tanto della letteratura novellistica che di quella agiografica. Non è perciò necessario rifarsi alla leggenda di S. Oliva per spiegarne la presenza nella Sacra Rappresentazione. Resta solo il secondo elemento: il confinamento al di là del mare, che è motivo ricorrente spesso nella novella. Tunisi verrebbe ad assumere nella leggenda religiosa quello stesso valore che ha nelle narrazioni favolose l'Egitto, meta comune di tutti i trafugamenti e di tutte le avventurose peripezie, e quello stesso significato generico che l'impero di Roma e di Bretagna ha nella Sacra Rappresentazione.

Ma, nel caso particolare, la designazione della città di Tunisi risponde molto probabilmente a specifiche ragioni storiche. Il Wesselofsky, del resto, pare che non abbia dato molto peso

a questo ultimo elemento. Ribattendo, infatti, la tesi negativa dell'Amari, afferma egli stesso che la leggenda chiesastica deve contenere qualche fatto storico cui la fantasia mitica del popolo potè appoggiarsi per formularla. In tal caso — aggiungiamo noi — il confinamento di Oliva, essendo determinato da cause reali, acquista un valore ben differente da quello attribuitogli nella narrazione novellistica, e, per conseguenza, ogni rapporto tra leggenda e novella vien meno.

A questa conclusione sembra opporsi un fatto: il trovare in una tradizione popolare olandese lo stesso motivo novellistico della « fanciulla perseguitata », cui è dato pure il nome di Oliva: modello anche questa di virtù coniugale e indegnamente perseguitata da uno sprezzato seduttore che, per vendicarsi, l'accusa ad Ugo di lei sposo ¹⁷. « Se la Rappresentazione, osserva a questo punto il Wesselofsky, non avesse preso dalla leggenda che il nome, sarebbe anco una delle più strane coincidenze che il racconto olandese avesse fatto altrettanto e sol questo, per sviluppare appunto la stessa favola. Bisognerà dunque ammettere che l'antica leggenda chiesastica possedesse talune essenziali caratteristiche favolose, ritenendo le quali era agevole alla Rappresentazione italiana ed al racconto olandese svilupparsi in un medesimo senso ».

La deduzione avrebbe qualche valore solo nel caso che i due motivi novellistici, italiano e olandese, simili nel concetto generale, mostrassero la stessa somiglianza con la leggenda religiosa: la maggiore antichità di questa potrebbe far pensare ad un suo diretto influsso. Ma dei mancati rapporti col motivo novellistico italiano si è già parlato; le stesse considerazioni, con le relative conclusioni negative, si possono trarre esaminando i rapporti colla tradizione olandese. Ci pare quindi arbitrario volere, a qualunque costo, risalire alla leggenda palermitana e pigliarla come punto di partenza nella formazione dei motivi novellistici. È più logico ammettere, ove si consideri la grande facilità con cui, in genere, tutte le tradizioni, pur andando soggette ad inevitabili modificazioni, si propagano da un paese all'altro, che sia stato il racconto olandese a determinare lo sviluppo di quello italiano o viceversa, senza bisogno

¹⁷ F. WOLF, *Ueber die beiden wiederaufgefundenen niederländischen Volksbücher*, Wien, 1857.

di ricorrere all'ipotesi della comune derivazione dalla leggenda religiosa.

Ma si può chiedere in fine: perchè nella Rappresentazione italiana l'eroina è chiamata Uliva e riceve il titolo di Santa?

Il D'Ancona, con prudente riserva, non nega che una qualche rimembranza della leggenda chiesastica palermitana abbia potuto influire nella mutazione del nome. Noi, invece, siamo più inclini ad ammettere che l'omonimia si deve a ragioni casuali, al modo stesso in cui il motivo novellistico, penetrando nei vari paesi, corse sotto denominazioni differenti e nessuno si è mai domandato perchè nelle cronache anglo-normanne l'eroina si sia chiamata Costanza, Emaré nel poema inglese, Elena nel romanzo francese, Eloisa nella narrazione prosastica italiana, così come nessuno ha pensato mai di stabilire analogie con le omonime sante del leggendario cristiano, analogie che una critica sottile non stenterebbe forse a trovare.

Pare, del resto, molto difficile che il rozzo compositore del poemetto popolare italiano, il quale anteriormente alla stessa Rappresentazione ci riferisce per la prima volta la pietosa storia della casta fanciulla, abbia proprio pensato alla leggenda palermitana e ne abbia studiato le possibili analogie per farne proprio il nome. Ma se si ammettesse una tale ipotesi, la leggenda religiosa, almeno in Italia, dovrebbe considerarsi come il punto di partenza nella formazione del motivo novellistico. In questo caso non si comprenderebbe più come tale motivo, derivando da unica sorgente, ci sia pervenuto sotto nomi diversi. Infatti nella narrazione in prosa raccolta dal Wesselofsky, il cui contenuto è perfettamente eguale a quello della Sacra Rappresentazione, l'eroina non si chiama più Uliva ma Eloisa. Se motivi accidentali hanno determinato l'uso di questo secondo nome, appare comprensibile che gli stessi possano aver influito nell'adozione del primo.

Potrebbe fare difficoltà il titolo di santa conservato dalla Rappresentazione. Ma l'uso di esso è dovuto molto probabilmente alla natura della protagonista la quale, a cagione dei numerosi patimenti, dovette colpire la fantasia del primo raccoglitore della novella, assumente quella stessa importanza che hanno comunemente nella psicologia della folla gli eroi del martirologio cristiano. I dolori, la rassegnazione, il premio finale rendevano legittimo quel titolo, come legittimo era diventato per Genoveffa di Brabante, per Guglielma, per Dimfna —

variazioni tutte dello stesso tipo della « fanciulla perseguitata » — le quali, nonostante la loro origine schiettamente novellistica, sono andate ad ingrossare il leggendario cristiano. Ma nessuno, tratto dalla identità del nome e del titolo, ha pensato mai di stabilire, ad es., rapporti tra la Genoveffa, martire parigina, e la Genoveffa della novella popolare.

Di notevole peso è infine la considerazione che nella tradizione italiana il nome della protagonista del dramma cinquecentesco non ci è stato sempre trasmesso in rapporto indissolubile con l'attributo specifico di santa, attributo che, nella maggior parte delle edizioni popolari moderne, è omissso. Comunemente il motivo novellistico viene ristampato coll'intestazione di « Storia di Oliva » o « Storia della regina Oliva ».

La ingegnosa ricostruzione del Wesselofsky « che la Uliva della Rappresentazione sia una delle tante fanciulle perseguitate, dalla favola mitica passate alla leggenda della Chiesa », appare destituita di un serio fondamento critico. L'analisi dello scrittore russo è spesso acuta e penetrante, là, ad es., dove, con ben altre argomentazioni di quelle offerte per la leggenda di Oliva, egli segue il trapasso dalla leggenda chiesastica alla novella. Ma il suo metodo di ricerca non si rivela convincente quando si sforza di dimostrare, a qualunque costo, il passaggio dal mito alla leggenda cristiana, fondandosi persino sull'analogia fonetica che gli fa scorgere, per es., le fattezze del dio Baldur in S. Giovanni Battista, del dio Wuotan in S. Martino, di Volos nel S. Blasio dei canti popolari russi.

È fuor di dubbio che il cristianesimo non potè spodestare le antiche religioni, consacrate da molti secoli nella venerazione del popolo e, quindi, cercò spesso di immedesimarle, accettandone alcuni riti, togliendone alcune credenze popolari; ma è un correre troppo il voler riconoscere nella più gran parte delle leggende del cristianesimo avanzi degli antichi dei e motivi fondamentali della vecchia mitologia; il voler scoprire, ad ogni costo, sotto la scorza della leggenda cristiana, residui dei vecchi miti e legami con gli antichi culti ¹⁸.

Ma a parte ogni discussione teorica su un problema che forma materia di appassionate indagini da parte degli studiosi di storia delle religioni, a noi, nel caso in ispecie, interessava

¹⁸ Sull'argomento v. l'importante studio di I. DELEHAYE, *Leggende agiograf.*, op. cit., cap. VI, pp. 215-308.

solo dimostrare che la teoria del vecchio mito passato, attraverso la leggenda della chiesa, alla omonima novella, appariva infondata e senza alcuna rispondenza nei fatti, i quali ci danno, in realtà, un'Oliva, santa palermitana, profondamente diversa dall'Oliva delle Sacre Rappresentazioni.

GIUSEPPE AGNELLO

LA COMPOSIZIONE DEL « DE SENECTUTE » CICERONIANO

L'ammirazione per il *De Senectute* è antica ¹: ne fan fede, a tacer d'altro, i più di 100 ms. ², la espressione ammirativa di un Montaigne: « il donne l'appétit de vieillir » ³, le tracce che se ne sentono nel discorso berlinese del 1860 sulla vecchiaia tenuto dal Grimm all' Accademia ⁴. Ed anche i filologi non sono stati al riguardo parchi di lodi. L' Arnaldi ⁵ lo giudica senz'altro il capolavoro di Cicerone: e con questo giudizio concordano pienamente, tanto per fare qualche nome significativo, T. Tosi al termine di una squisita sua analisi ⁶ ed E. Bignone ⁷. Ma quando si passi da un' ammirazione complessiva e quasi di impressione ad una analisi minuta dell' opera, allora nascono frequenti critiche alla mancanza di concatenazione delle varie parti, alle ripetizioni o trasposizioni di piano degli argomenti, agli sviluppi estranei al tema. Ed anche chi, come il Wuilleumier, che più circostanziatamente ha analizzata la tecnica compositiva dell'opera, non risparmia riserve di fronte a certo sbrigativo procedere di Havet ed altri, finisce però per abbondare in censure continue: « le lien se relâche un peu » (p. 69) a proposito dell' esordio; l' esempio di Temistocle è « assez mal choisi, car il est rattaché artificiellement au sujet »; ed ancora « Cicéron élargit... et déplace un peu la question » o introduce citazioni « étrangères au développement » (p. 71)

¹ Si veda anche T. ZIELINSKI, *Cicero im Wandel der Jahrhunderte*, Leipzig, 1929 ⁴, pp. 76-8 e *passim*.

² Su cui, oltre le edizioni critiche di Simbeck, 1912 e 1917, Barriera 1923 e 1937, P. WUILLEUMIER 1940, Herter 1949, si veda GRACE SYBIL VOGEL, *The Major Manuscripts of Cicero's De Senectute*, Diss. Chicago 1939.

³ In *Cicéron, Caton l'Ancien*, par P. WUILLEUMIER, Paris, 1940, p. 96.

⁴ In M. TULLIUS CICERO, *Cato Maior, Textbearbeitung, Einführung und erklärendes Namenverzeichnis* von H. HERTER, Heidelberg 1949, p. 19 e PHILIPPSON, s. v. M. Tullius Cicero in « PW Real Enc. der cl. Alt. » VII, A, I, col. 1164.

⁵ *Cicerone*, Bari 1948², p. 125 e *passim*.

⁶ Sul « *Cato Maior* » di Cicerone, Firenze s. d., pp. 2-13.

⁷ *Storia della Letteratura latina*, vol. III, Firenze 1950, pp. 659-62.

a proposito della prima accusa; la seconda accusa ripete (p. 71) in parte la prima mescolando due idee diverse, sicchè il complesso « *laisse beaucoup à désirer* » (p. 72). La composizione della terza sezione è, si dice in conclusione, « *très relâchée* » (p. 77). Nè meglio stiamo con l'ultima parte, ricca di digressioni dove « *les idées s'enchaînent donc assez mal* » (p. 79). Sicchè il Wuilleumier, cui, ripetiamo, va oltre agli altri il merito di aver richiamata appunto l'attenzione sulla struttura dell'opera con puntuale esegesi, assieme ad alcune osservazioni acute sull'« *allure* » di conversazione familiare e « su un certo numero di *leitmotivs* » su cui Cicerone specialmente si baserebbe, può però concludere tranquillamente lo studio della composizione « *assez flottante* » (pp. 80-1) del *Cato maior*, notando digressioni, rinvii, parentesi e ripetizioni ed attribuendone le cause anche a motivi come questi:

« Il accumule en peu de pages de nombreux matériaux.

Il puise à des sources diverses, sans avoir toujours soin de les raccorder.

Il imite le genre de la diatribe.

Enfin, il a écrit le *Cato* très rapidement, en marge de ses traités philosophiques » (p. 81 e già a pp. 68-9).

Osservazioni giuste, tutte queste: che Cicerone di volta in volta possa assumere un'andatura diatribica (anche se non esageratamente come da taluno si vorrebbe), che l'opera sia stata composta in breve tempo, che Cicerone abbia fusi materiali diversi. Ma questi rilievi possono risolversi in elementi negativi quando si abbia a che fare con uno scrittore alle prime armi, inesperto del suo mestiere, e non già con un Cicerone, ormai giunto al vertice della sua maturità filosofica e stilistica. L'opera è stata scritta in pochi mesi perchè gli è venuta giù dal cuore per un bisogno insopprimibile ed immediato dello spirito; se Cicerone vi fonde, con esperta tecnica e sempre in armonia con le sue idee fondamentali, spunti e motivi filosofici di diversa provenienza, si tratta però di materiali che egli domina e conosce, e che già ha largamente usati in sue precedenti opere. Quanto alle ripetizioni e riprese si tratta di vedere se esse sono volute: ed in tal caso bisognerà indagare a qual fine.

L'analisi quindi di quest'opera si impone tanto più in quanto Cicerone l'ha disposta secondo un rigido ordine, dividendola molto chiaramente in sezioni, quasi per rispondere in an-

ticipo a quanti l'avrebbero accusata di scarsa concatenazione tra le parti e di insufficiente agglomeramento dei materiali. E siccome proprio questa cosciente struttura non ci risulta abbastanza studiata, su questa vogliamo dettagliatamente concentrare qui la nostra attenzione, prescindendo dal problema delle fonti che pure è presupposto e collegato alla presente ricerca.

Il capitolo I (§ 1-3) contiene l'introduzione con la dedica ad Attico. Essa dà appunto, nel rivolgersi ad Attico, cui Cicerone si sente legato dalle stesse preoccupazioni politiche (..... *te suspicor eisdem rebus quibus me ipsum interdum gravius commoveri* § 1) e dal peso della vecchiaia, il tono fondamentale dell'opera.

Non è soltanto una retorica *propositio* nei vecchi schemi (*nunc autem mihi est visum de senectute aliquid ad te conscribere*, § 1 e poi *hunc librum ad te de senectute misimus* § 3), quanto pone un problema umano come lo si pone ad un amico che lo avverte in egual maniera, anche se più misuratamente. L'ultimo paragrafo, il 3°, indica altresì la fonte tenuta presente e sottolinea l'originalità del dialogo che ha per primo attore Catone, di cui Cicerone stesso riconosce l'ingentilimento e l'idealizzazione compiuta, tentandone una giustificazione (*id tribuito litteris Graecis quarum constat eum perstudiosum fuisse in senectute* § 3). Attorno a Catone egli presenta *admirantes* (ed è il tono che essi mantengono sempre, nella stessa scarsità dei loro interventi) Lelio e Scipione: figure piuttosto evanescenti qui, che si distinguono solo per le espressioni di ossequio con cui provocano il discorso del gran Vecchio, onde il dialogo ciceroniano privo di ogni esteriore espediente coreografico o drammatico è particolarmente affine a quello aristotelico, anzichè platonico. L'inizio, dopo questo antefatto di Cicerone in nome proprio, del vero e proprio dialogo è nettamente segnato: *iam enim ipsius Catonis sermo explicabit nostram omnem de senectute sententiam* (§ 3), dove è ribadita assolutamente la parte, che Catone ha, di portavoce di Cicerone stesso: sicchè quest'opera è romanamente, anzi ciceronianamente, uno scritto personale, nato da esperienze proprie ed indirizzato soprattutto a consolazione propria. Chè esistono varî modi di consolare se stesso e gli altri: e di qualche guaio che tocchi a noi stessi si può consolare anche il prossimo che ci sia veramente vicino, come noi possiamo intimamente partecipare anche delle altrui sventure. Ma ben diverso ed originale è con-

solare se stesso non di un imprevisto, ma dell'ineluttabile, della vecchiaia, che è come dire della vita che procede e della morte che si avvanza. E' un po' chiedere le ragioni stesse della nostra esistenza, scrutare il senso profondo del nostro destino. Non è quindi tanto opera di storia, ma di attualità. In questo preambolo merita cogliere subito l'atmosfera essenziale che permarrà tale e quale poi per tutta l'opera. I versi enniani (fr. 335, 338, 334 Vahlen) introducono immediatamente in quel mondo antico che fu il sogno di Cicerone, onde il passato cessa di essere tale e vive come anelato presente, come ambiente idillico felicemente realizzatosi, e ci danno subito quella velatura arcaica, quel profumo d'altri tempi che si vorrebbero conservati, che è il *leitmotiv* poetico del *De Senectute*. Ancora un tratto è notevole. Le virtù di Attico su cui qui Cicerone si ferma — e sono quelle su cui insiste anche la corneliana vita⁸ — sono *aequitas*, *moderatio animi*, *humanitas*, *prudentia*, e poco dopo ancora espresse, attraverso avverbi, *modice ac sapienter*: sono insomma compendiabili in una parola, *humanitas*. Ed anche questo è un tema fondamentale che percorre tutta l'opera, come è un aspetto essenziale dell'anima di Cicerone: lo spirito elevato ad un livello tale di misura, di saggezza, di comprensione umana che possa accettare la vecchiaia e prepararsi ad una morte arrisa di speranze eterne. Attico presenta già concreto quell'ideale di vecchiaia che Cicerone plasmerà nell'opera: e i vecchi ciceroniani dovranno proprio avere questa *humanitas*, questa *comitas*, indizio della raggiunta loro perfezione spirituale. Ma è un cammino difficile questo della serenità, della misurata saggezza, attraverso la vecchiaia, che è peso e oppressione: *hoc enim onere, quod mihi commune tecum est, aut iam urgentis aut certe adventantis senectutis et te et me etiam ipsum levare volo..... ut non modo omnes absterserit senectutis molestias* (§ 2). Si richiede un'evoluzione dello spirito per attingere la « consolazione »: ed ecco che si pone subito il problema di quest'opera come un *itinerarium mentis* dalle preoccupazioni direi della vita fisica, come natura, alla accettazione della realtà come bene, anzi alla gioia di questa accettazione. Per quale via si attua questa conquista di *humanitas*? Per la duplice via della speculazione filosofica e della creazione

⁸ Si veda K. BÜCHNER, *Humanitas, Die Atticusvita des Cornelius Nepos*, in « Gymnasium » 1949, pp. 100-121.

artistica. Entrambe Cicerone ha ricordate molto significativamente unite, additando così insieme un lato della sua personalità spirituale ed il criterio con cui il *De Senectute* va valutato: *mihi quidem ita iucunda huius libri confectio fuit ut non modo omnes absterserit senectutis molestias sed effecerit mollem etiam et iucundam senectutem* (e si noti il ripetere di *iucundus*, aggettivo frequente in quest'opera). *Nunquam igitur digne satis laudari philosophia poterit cui qui pareat omne tempus aetatis sine molestia possit degere* (§ 2).

Il valore dell'arte, come capacità sposata al pensiero di redimerci dalla natura, è qui subito perfettamente additato. E l'interiore progresso dalla natura (morte) al dominio di sè, attraverso la filosofia e la creazione, è già segnato.

Mondo antico risuscitato e fatto vivente nella Roma idealizzata degli Scipioni; conquista di serenità, attraverso l'arte ed attraverso il pensiero, sopra le angosce dell'ineluttabile; impostazione strettamente personalistica, soggettiva, romana del tema, che nulla ha quindi che vedere coll'obiettività del trattato, nonostante l'ordine preciso, ma piuttosto col monologo, con la riflessione, con l'interiore meditazione; trasposizione dal piano mitico a quello storico, anzi di una storia che è presente nell'anima. Introduzione e dedica si adeguano perfettamente al complesso, anzi direi che pongono già i termini entro cui si svolgerà tutto il tessuto dell'opera.

Nell'evocazione a linee così pure Cicerone raggiunge il risultato di proiettare la realtà in un'alta temperie di poesia del passato. Andare alla ricerca di eventuali interpolazioni⁹ ci sembra uscire dalla buona strada, a parte l'insensibilità verso il gusto ciceroniano della ripetizione e della ripresa (§§ 61-63 si veda ancora).

Il capitolo II e l'inizio del III (§ 4 - inizio § 8) contengono il dialogo tra Catone ed i due suoi interlocutori che poi taceranno: Scipione parla una sola volta all'inizio, ammirando, Lelio tre volte, concludendo questa prima parte, ed offrendo a Catone lo spunto per il suo discorso. Si noti qui il richiamo a due motivi principali, già anticipati nella dedica: la *excellens perfectaque sapientia* di Catone anzitutto, che gli permette di sostenere l'*onus* della vecchiaia più grave ad altri dell'Etna (cfr. Euripide, *Herc. fur.* 638 e ss.: τὸ δὲ γῆρας ἄχθος βαρύτερον Αἴ-

⁹ Cfr. WUILLEUMIER, *op. cit.*, p. 69 quanto discute di Otto per il § 3.

ντας σκοπέλων|ἐπὶ κρατὶ κεῖται...): è una *sapientia* in cui si fondono pronunciati elementi stoici pur con qualche andatura stilistica diatribica: *ad bene beateque vivendum; quod naturae necessitas ferat; quocirca si sapientiam meam admirari soletis... in hoc sumus sapientes quod naturam optimam ducem tanquam deum sequimur eique paremus.....* (§ 5);*quod ferundum est molliter sapienti* (§ 5), anche per l'antitesi con la *stultitia* altrui: *tanta est stultitiae inconstantia atque perversitas.....; nulla consolatio permulcere posset stultam senectutem* (§ 4). V'è insieme tradizionale saggezza romana di chi ha fiducia in sè stesso (*qui autem omnia bona a se ipsi petunt, eis nihil malum potest videri* § 4), o di chi vede l'uomo come un qualsiasi essere vivente (*et tanquam in arborum bacis terraeque fructibus maturitate tempestiva quasi vietum et caducum* § 5) e la vecchiaia come un qualsiasi altro periodo della vita, riconoscendo i diritti della φύσις.

E con un senso molto aderente e concreto — da uomo quale Cicerone è, che sente gli assurdi della esistenza — si esprime la contraddizione nostra che vogliamo vivere e temiamo insieme di morire, mentre è la vita che sbocca necessariamente nella morte: *quam* (sc. *senectutem*) *ut adipiscantur omnes optant, eandem accusant adeptam* (§ 4).

L'altro motivo, collegato a quello della *sapientia* romano-stoica, è la « via » per cui Catone ha raggiunta la *méta* di tollerare, *ferre*, e *facillime*, l'avanzare della vecchiaia. Cioè Catone anticipando la conclusione, e ribadendo in nome proprio, nel corpo del vero e proprio dialogo, quanto già si era dedotto dalla dedica (ma implicitamente, e per così dire dal di fuori) avverte che il problema della vecchiaia non è una questione materiale di anni, ma di spirito e di costumi, di perfezionamento e di autodisciplina morale, che è insomma un problema di *humanitas*: per se stesso e per gli altri: *sed omnium istius modi querelarum in moribus est culpa non in aetate. Moderati enim et nec difficiles nec inhumani senes tolerabilem senectutem agunt, importunitas autem et inhumanitas omni aetate molesta est* (§ 7). Altrettanto serve all'effetto dell'inquadramento del dialogo, come abile « ouverture », il preannuncio quivi fatto di due delle varie accuse che poi saranno particolarmente discusse nel seguito: *tum quod voluptatibus carerent..... tum quod spernerentur* (§ 7). Nel che c'è una tecnica squisita di preparazioni, una ricerca di movimento che dà calore di vita, nello stesso

susseguirsi di motivi e loro riprese, ad una scena completamente statica.

Ma interessa soprattutto il tratto autenticamente romano dell'onore, *coli*: su cui si ritorna anche poi, che è senso dell'*honor* come riconoscimento sociale, e teorizzazione, che vedremo in seguito sviluppata, dell'*honorata senectus* (§ 61). Col § 8 Catone comincia il suo vero discorso: ed anche questo è diviso in una sezione centrale (la maggior parte dell'opera dal § 15 alla fine si può dire !) preceduta da battute iniziali che anticipino momenti e diano soprattutto il tono atto a suscitare attorno a Catone il vecchio ambiente romano: onde la trattazione abbia non l'apparenza fredda del trattato ma quel discreto disordine e fluttuare di pensieri della conversazione efficace. Cicerone lo ha ben marcato: chè al § 15 esplicitamente dice: *etenim cum complector animo, quattuor reperio causas*, con cui rivela la volontà di una più ordinata e sistematica discussione. Si inizia ora con un τόπος protrettico: il riconoscimento — contrariamente alle posizioni del primo Aristotele e di altri filosofi, nonchè di Cicerone stesso in qualche altra sua opera — del valore che possono avere, ma in via secondaria, ed *opes*, e *copiae*, e *dignitas*: ma insieme con la precisazione che il vero valore e riconoscimento ognuno da sè stesso può trarre. Però, in armonia con quanto detto all'inizio, è sempre sul motivo delle virtù che più viene richiamata l'attenzione: *aptissima omnino sunt.... arma senectutis artes exercitationesque virtutum* (§ 9).

La vecchiaia addita il culmine della virtù per Catone, soffusa altresì di dolce poesia, e costituisce una sintesi di tutta l'età precedente: *quia conscientia bene actae vitae multorumque bene factorum recordatio iucundissima est* (§ 9).

Si inizia poi la digressione su Q. Massimo che a taluno¹⁰ può essere apparsa eccessiva: mentre è una digressione, riconosciuta dallo stesso Cicerone (*quorsum igitur haec tam multa de Maximo ?* § 13), per ricostruire l'ambiente non soltanto storico, ma, molto più, spirituale dell'antichità: versi di Ennio per vittorie romane, esempi di assoluta dedizione alla patria, tutto cospira a questo fine.

E così il caso di Massimo si incastra bene nell' assunto di provare che infelice non può essere una vecchiaia onusta di

¹⁰ WUILLEUMIER, pp. 69-70.

tanta gloria e ricca di tante memorie: *ut urbium expugnationes, ut pedestres navalesque pugnas, ut bella a se gesta, ut triumphos recordentur* (§ 13).

Ma con un senso molto perspicuo — di solito non osservato — anche qui Cicerone, conforme ad una sua concezione fondamentale, alla categoria dei campioni della vita attiva unisce quelli della vita contemplativa: come vecchiaia che si possa arricchire di dolci memorie: e così seguono Platone, Isocrate, e, tratto quasi inavvertitamente da quest'ultimo esempio, Gorgia.

In tal modo l'esordio pone il problema — respinto l'aspetto negativo della privazione di piaceri e di onori, — diciamo così, positivo della vecchiaia come consapevolezza di vita onorevolmente condotta sul piano attivo e su quello contemplativo.

Si enunciano pertanto nettamente, dopo le battute di inizio e di avvio, le *quattuor causae cur senectus misera videatur* (§ 15): le ragioni, come è noto,¹¹ sono della precettistica generale sulla vecchiaia, non già esclusive di Cicerone: ma ciceroniana è la disposizione.

Esse sono elencate in ordine di precedenza come ragioni umane, romane, (vita politica, infermità fisica, privazione dei piaceri, vicinanza alla morte), ed insieme in ordine ascendente come spiritualizzazione progressiva per cui dalla terra si va al cielo, dalla vita ci si distacca sempre più verso l'aldilà.

La partizione è completamente svolta.

Dal capitolo VI all'VIII compreso si tocca il primo problema *a rebus gerendis senectus abstrahit* (§ 15), che doveva essere sentito con particolare intensità proprio da un romano, e da Cicerone in modo tanto speciale. Naturalmente si vede subito sin da questa prima trattazione come Cicerone ha impostata la sua discussione: servendosi soprattutto di esempi. Ed anche in questa parte subito la vecchiaia è difesa come detentrica delle attività spirituali, che nella vita politica sono, se non più, altrettanto importanti dei pregi fisici: *nullaene igitur res sunt seniles quae vel infirmis corporibus animo tamen administrentur?* (§ 15).

Questo *animus* si esprime, e ripetutamente, nel compito di

¹¹ Basti ricordare WUILLEUMIER, *op. cit.*, p. 67 e p. 70 e sgg.; e A. DYROFF, *Der Peripatos über das Greisenalter*, Paderborn 1939, p. 36 e sgg.; p. 47 e sgg.

rem publican consilio et auctoritate defendere (§ 15) e, (§ 17) poche righe sotto, *consilio, auctoritate, sententia* con felice asindeto.

Anzi il τόπος protrettico largamente diffuso, che faceva rilevare la sublimità dell'uomo come forza spirituale proprio dalla sua inferiorità fisica nei confronti degli altri animali *viribus, velocitate, aut celeritate corporum*¹², è qui trasferito al vecchio che le doti d'animo sostituisce alle forze fisiche, di cui manca, nell'amministrazione dello Stato. Egli è il *gubernator* della nave politica (con uso di una metafora piuttosto diffusa nell'antichità da Alceo ad Orazio !), che sembra nulla faccia mentre tutto guida, ed ancora si insiste, con l'esempio dell'Africano maggiore, a ribadire queste virtù da vecchi, *consilio, ratione, sententia* (§ 19), in opposizione alle giovanili attività di guerra: anzi la *prudencia* è propria della vecchiaia, mentre dei giovani è la pericolosa *temeritas*.

E come per lo Stato i giovani spesso sono stati fonte di rovina, così i vecchi con la loro saggezza sono stati fonte di rinascita. Non per niente si parla di γερονσία spartana e di *senatus* romano.

I versi addotti dal poeta antico Nevio, non tanto adempiono ad una funzione di variazione, quanto vogliono costituire quasi una dichiarazione di oracolo.

Ma la vecchiaia può ottundere certe facoltà come la memoria, e in genere l'*ingenium*: a proposito di questa parte si è detto che l'esempio di Sofocle ed in genere la discussione è poco calzante e quasi uno spostamento della questione: mentre, se ben si intende, si vede che pur qui Cicerone distingue le attività politiche prima, *a rebus gerendis*..... e poi altre attività più prettamente spirituali come la composizione di tragedie, come gli studi filosofici (Sofocle e i poeti — e poi Pitagora, Democrito ecc.). La saldatura tra i due tipi di attività, quella del *negotium* e quella dell'*otium* è qui ottenuta proprio attraverso la discussione sulla memoria, necessaria tanto all'attività politica che a quella del pensiero: e si veda infatti all'inizio del § 22: *manent ingenia senibus, modo permaneat studium et industria, neque ea solum in claris et honoratis viris* (vita politica, *negotium*) *sed in vita etiam privata et quieta* (*otium*, vita privata).

¹² Cfr. E. BIGNONE, *Studi sul pensiero antico*, Napoli 1938, p. 282 e sgg.

Insomma la vecchiaia non distoglie da nessuna attività, anzi può rappresentare di essa una maturazione: *an in omnibus his studiorum agitatio vitae aequalis fuit* (§ 23)?

Che se anche si volesse dare a questo sviluppo sull'attività culturale il carattere di una digressione (*ut ista divina studia omittamus* [§ 24]) bisognerebbe sempre notare che è tutt'altro che sfasata ed impropria, e che, conforme alla tecnica dialogica da noi già rilevata, potrebbe ottimamente costituire un anticipo di spunti che diventeranno poi sempre più frequenti. E così seguono altre attività da cui la vecchiaia non distoglie: la cura della campagna. Anzi spesso i vecchi proprio in campagna lavorano anche a piante di cui non coglieranno i frutti: con un senso di impegno morale, di operosità da generazione a generazione, di vita come dovere, cui Cicerone dà voce assai espressivamente: *dis immortalibus qui me non accipere modo haec a maioribus voluerunt, sed etiam posteris prodere* (§ 25).

Ancora si insiste sul legame tra vecchi e giovani, in nome di questa continuità della virtù: e ai vecchi è assegnato quasi a suggello quest'altro compito grandioso, di *ducere ad virtutum studia* (§ 26) i giovani. La consapevolezza con cui Cicerone ha svolto questo capitolo, sostenendo che in tutti i campi la vecchiaia non è meno operosa della giovinezza, anche se in ogni attività porta per così dire un affinamento ed una nobilitazione, è ribadita proprio nelle ultime parole: *sed videtis, ut senectus non modo languida atque iners non sit, verum etiam sit operosa et semper agens aliquid et moliens, tale scilicet quale cuiusque studium in superiore vita fuit* (§ 26).

Anzi la vecchiaia per taluno può rappresentare addirittura una nuova attività: così per Catone stesso dandosi a studiare il greco.

Il secondo ἔγκλημα rivolto alla vecchiaia è subito con evidenza posto al capitolo IX, § 27 e comprende sino al c. XI § 38 molto chiaramente, come si vede appunto dalle parole *sequitur tertia vituperatio senectutis*.....

Esso, che a qualche critico è sembrato lasciar parecchio a desiderare, può anche in qualche sua parte apparire una ripresa di spunti del precedente: ma questo è, come già si è detto, voluto dall'autore per quell'atmosfera di libero dialogo che egli sa creare e per quel legame tra le varie parti che

egli vuole stabilire, col fine, ripetiamo, di spiritualizzare sempre più la trattazione.

Anche qui l'assunto è che, in luogo delle deficienti forze fisiche, il vecchio può disporre di quelle dello spirito.

Prima l'attività fisica era considerata in funzione, diciamo così, di altri impegni (attività di cultura o politica): ora in sè, come salute: e la vecchiaia è accusata di esserne priva. Ma anche in questo, a parte la difesa che dopo verrà fatta, si assiste alla spiritualizzazione dei motivi: la vera forza è quella dell'animo: non bisogna essere nobilitati dalle energie puramente materiali, ma *ex se*, dice con efficacia Cicerone. E riprende ancora un τόπος protrettico: l'antitesi tra la forza dell'uomo e quella dei tori e degli elefanti, quasi a mostrare anche qui nella vecchiaia l'essenza concentrata della umanità più autentica¹³.

Tenendo presente l'importanza per l'uomo classico dell'ideale agonistico, non stupirà questa trattazione: come, ricordando l'amore di Cicerone per la eloquenza, non ci si meraviglierà della digressione sull'oratore che ha bisogno per parlare di polmoni e di forze. Tuttavia l'oratore, anche se non riuscisse più a tenere discorsi, potrebbe sempre insegnare: e Cicerone proprio in opposizione al venir meno delle forze delinea con cura ed insistenza particolare qui l'ideale del vecchio che ammaestra i giovani: *quid enim est iucundius senectute stipata studiis iuventutis? ac ne tales quidem vires senectuti relinquemus ut adulescentes doceat, instituat, ad omne officii munus instruat? Quo quidem opere quid potest esse praeclarior?comitatu nobilium iuvenum fortunati videbantur, nec ulli bonarum artium magistri non beati putandi* (§§ 28-9).

E pur qui, con esemplificazione desunta dai Greci e dai Romani — infine culminante in sè stesso, — Catone vuol provare che, comunque, le forze sono affievolite nella vecchiaia per causa dei vizi della giovinezza; e che, se anche non come nella giovinezza, esse sono pure presenti nell'età avanzata, giacchè la natura ad ogni epoca della vita ha assegnato il suo ruolo: *cursus est certus aetatis et una via naturae eaque simplex, suaeque cuique parti aetatis tempestivitas est data, ut et infirmitas puerorum et ferocitas iuvenum et gravitas iam constantis aetatis et senectutis maturitas naturale quiddam habeat.....* (§ 33).

¹³ Cfr. E. BIGNONE, *Studi sul pensiero antico*, op. cit., pp. 282-285.

E poi non è tanto questione di forze che mancano o meno, quanto di salute da tutelare: e questa può scarseggiare anche nei giovani: *quid mirum igitur in senibus, si infirmi sint aliquando, cum id ne adulescentes quidem effugere possint ?... habenda ratio valetudinis* (§ 35).

E conforme sempre alla sua tendenza spiritualizzante Cicerone passa dalle forze del corpo a quello dell' animo che *se exercendo levantur* (§ 36). Queste la vecchiaia non debilita ma anzi innalza: *haec sunt exercitationes ingeni, haec curricula mentis, in his desudans atque elaborans corporis vires non magno opere desidero* (§ 38).

Di questa vecchiaia robusta e forte egli dà due esempi: Appio Claudio e se stesso. E così fa un idillico quadro — quasi fiabesco — dell' antica Roma dei vecchi, in cui la *senectus* non fiaccava le energie spirituali: e ritornano, per caratterizzare questi antichi, espressioni tipiche come *auctoritas* ed *imperium*, che denunciano una forza di ben altro livello che quella di un Milone di Crotone.

L' attività qui è vista non in sè: ma se mai come manifestazione e conferma di questa integrità fisica e spirituale: Catone stesso parla di sè che non si accorge neppure, bene come sta, della vecchiaia che avanza. La prima e la seconda accusa si saldano a vicenda. Questa seconda trattazione dunque si svolge secondo una ben netta articolazione: le forze fisiche del vecchio in rapporto a quelle del giovane (§§ 27-8), da cui si passa alla salute della vecchiaia, conseguenza della morigeratezza della gioventù (§ 29 ss.); le forze del vecchio in rapporto all' uomo maturo (§ 33 *at minus habeo virium quam vestrum utervis*); poi discussione sulla salute in generale (§ 35); infine le forze dell' animo cui il vecchio deve e può ancor meglio pensare.

Segue poi dal capitolo XII al capitolo XIX la *tertia vituperatio senectutis*.

E' il centro dell' opera è l' accusa che occupa la maggior parte della discussione, anche arricchita di molteplici digressioni e variazioni, che al solito hanno fatto parlare di composizione « *relâchée* » (Wuilleumier, pag. 77). Ma qui Cicerone sentiva di dover più caldamente difendere la vecchiaia da una accusa che si presentava profondamente giustificata, senza contare che il suo stesso sentimento, la costante sua avversione all' epicureismo davano particolare calore alla discussione.

Aggiungiamo che la stessa tradizione greca qui si presen-

tava a lui con larghissima disponibilità di materiale. Ed infatti si comincia con l'orazione di Archita contro il piacere, anche se certa visione prevalentemente politica (*hinc patriae prodictiones, hinc rerum publicarum eversiones* ecc..... § 40) fanno pensare piuttosto a Cicerone stesso.

Ma non mancano nel capitolo tracce anche stilistiche a rivelare dipendenza da pensieri del giovane Aristotele: *sive natura, sive quis deus nihil mente praestabilius dedisset..... nihil agitare mente, nihil ratione, nihil cogitatione* (§§ 40-41)¹⁴.

E' una digressione questa, se si vuole (*quorus hoc ?* § 42): ma che dà subito un tono particolarmente vibrato alla sezione, ed imposta, direi, quasi filosoficamente il problema.

E così, dopo aver fatta una rassegna di esempi, si coglie a dire ancora: *quorsus igitur tam multa de voluptate* (§ 44) ?

Gli è che, nonostante tutti i ragionamenti, Cicerone sente ed avverte il suasivo potere che la *voluptas* ha sugli uomini (e proprio in quegli anni Lucrezio la cantava, e i carmi catulliani ne erano impregnati !), e quindi quasi insiste e ribadisce per sè e per gli altri sull'idea che *non modo vituperatio nulla, sed etiam summa laus senectutis est, quod ea voluptates nullas magno opere desiderat* (§ 44).

Potremmo dire che la formulazione teorica è qui scarsa, e che la parte parenetica vi è prevalente, sia pure con molte ripetizioni, e che gli esempi si accumulano.

Ma in nessuna delle accuse Cicerone è tanto magnanimo oratore quanto in questa, dove egli difende con veemenza i suoi più profondi convincimenti. E il tono di orazione, più che di colloquio, è visibile qui anche dai legami che sono ripetuti, quasi a sottolineare la fissità e costanza delle argomentazioni, che debbono soprattutto convincere sentimentalmente, più che intellettualmente: *quorsus hoc ?* (§ 42) *quorsus igitur tam multa de voluptate ?* (§ 44) *At non est voluptatum tanta quasi titillatio in senibus* (§ 47) *At illa quanti sunt* (§ 49) per poi passare ad altra parte (*venio nunc ad voluptates agriculturalum* § 51).

Nella prima parte si insiste sull'antitesi tra *voluptas* e *consilium*, *ratio*, *mens*, opponendo la bellezza interiore *aliquid natura pulchrum atque praeclarum quod sua sponte peteretur*

¹⁴ Si cfr. E. BIGNONE, *L'Aristotele perduto e la formazione filosofica di Epicuro*, Firenze 1936, vol. I, pp. 368-9 specialmente.

quodque spreta et contempta voluptate optimus quisque sequeretur (§ 93).

Ma pur si ammette che qualche piacere, come quelli del convito tra amici, alla vecchiezza possa ben essere lasciato: banchetti coi giovani (ed è una ripresa di un motivo fisso cfr. § 26 nella prima accusa, § 29 nella seconda accusa) *nec cum aequalibus solum..... sed cum vestra etiam aetate* (§ 46), e conviti in campagna, *in Sabinis*.

Comunque, dice Cicerone, sempre in perfetta armonia con quanto precede, i vecchi non sentono gli stimoli del piacere e ne sono felicemente privi, anche se possono goderne per quel che basta.

Infine, riassumendo questa sezione che considera negativamente il piacere, Cicerone passa alla seconda parte, che lo considera positivamente in quanto si tratta di piaceri leciti; e con procedimento analogo alle altre due accuse, in cui si conclude spiritualizzando, si parla del piacere che danno gli studi, e si esprime la gioia dell' intimità con espressioni non facilmente dimenticabili (§ 49) *at illa quanti sunt animum tanquam emeritis stipendiis libidinis ambitionis, contentionum inimicitiarum, cupiditatum omnium secum esse, secumque, ut dicitur, vivere*¹⁵! Anzi se si osservano gli stessi spunti nelle precedenti trattazioni (§§ 22 - 23 e 26 per la prima accusa, e § 38 per la seconda), spunti di cui uno è attraverso le parole di Solone appositamente qui richiamato (§ 50 *ut honestum illud Solonis sit quod ait versiculo quodam ut ante dixi* e si cfr. § 26), si coglierà qui in questa terza sezione la spiritualizzazione più alta, come gli *studia* quali piaceri vengano intimamente sublimati, al termine di un lungo servizio, per esprimersi con metafora ciceroniana, di una lunga *militia* di purificazione !

E il piacere supremo è per l' animo *secum esse secumque ut dicitur vivere*.

Cioè il sommo piacere per Cicerone è quello dello *otium* che solo nella vecchiezza può essere, si direbbe, appieno raggiunto: *nihil est otiosa senectute iucundius* (§ 49). Perchè l' *otium* solo nella vecchiezza si è mondato di ogni residua nostalgia di *negotium*.

Il tono eminentemente oratorio della trattazione è visibile

¹⁵ A. GRILLI, *Il problema della Vita contemplativa nel mondo greco-romano*, Milano 1953, p. 199 e note specialmente.

anche da domande del tipo di quella riassuntiva, *quae sunt igitur epularum aut ludorum aut scortorum voluptates cum his voluptatibus comparandae ?* (§ 50).

Dall'inno ai piaceri, positivi, dello studio (astronomia, poesia, diritto, eloquenza, sempre con adeguati esempi !) si passa (*venio*) a quelli dell'agricoltura dove è palese il compiacimento per la forza creatrice della natura, non sentita certo con toni romantici, ma neppure con un gretto interesse immediato. C'è la gioia per l'ordine, la forza, la maestà, della natura, si parla del diletto offerto da *ipsius terrae vis ac natura* (§ 51), della gioia di vita che la campagna offre.

E si insiste su questa gioia che non è utilitaria, ma estetica letizia e insieme forza si direbbe morale: *qua* (uva) *quid potest esse cum fructu laetius tum aspectu pulchrius ? Cuius quidem non utilitas me solum..... sed etiam cultura et natura ipsa delectat* (§ 53).

E' una natura romanamente intesa anche questa (non per niente si parla di *imperium*): e mai come in questo capitolo Cicerone ha tanto vivamente espresso se stesso e il suo animo ed i suoi gusti: facendo di un suo personale compiacimento una delle *voluptates* lecite della vecchiaia, anzi, secondo la sua opinione, una delle più adatte al saggio: *et mihi ad sapientis vitam proxime videntur accedere* (§ 51).

Ogni operazione, ogni lavoro campestre è fonte di schietta felicità, manifestata senza infingimenti. Dalle piante agli animali, ai fiori. Si accorge Cicerone stesso della lunghezza di questa trattazione sulla natura: e ne avverte (*sed haec ipsa quae dixi sentio fuisse longiora* [§ 55], ma continua anche qui, esemplificando su larga scala.

E pur chiedendo perdono (*ignoscetis tamen* § 55) non si stanca di parlare degli *oblectamenta rerum rusticarum*, trascinato proprio da un intimo amore. Conforme alla tecnica solita, allinea esempi di vecchi gloriosi nella storia romana che *in hac vita*, sui campi, passarono il loro tempo, variando la narrazione che potrebbe diventare fastidiosa con qualche episodio significativo del loro disinteresse (Curio e gli ambasciatori sanniti che tentano di corromperlo), tanto che sente il bisogno quasi di richiamarsi al tema, *sed venio ad agricolas ne a me ipso recedam*, (§ 56) anche se poi cita altri, chiamati *a villa in senatum..... qui se agricultione oblectabant* (§ 56).

E così la campagna che serve agli uomini (*neque solum*

officio, quod hominum generi universo cultura agrorum est salutaris § 56) ed insieme li diletta (*sed et delectatione* § 56) diventa soprattutto scaturigine di forze morali per lo Stato, culminante nel *cultus deorum* (§ 56).

L' esempio di Ciro e di Lisandro che ha il prestigio della citazione da Senofonte (dall' « Economico ») ribadisce il concetto che la campagna costituisce un piacere degno di uomini eletti, e che è fonte di *virtus*: *quoniam virtuti tuae fortuna coniuncta est* (§ 59).

Di poi attraverso il ricordo di Marco Valerio Corvino, la cui vecchiaia passò tra i campi, mentre il precedente periodo era stato occupato dall'attività politica, si viene ad un altro piacere della vecchiaia, l' *auctoritas*. Non si tratta, come è stato pur detto, di « thème tout différent » (Wuilleumier, p. 77), ma di un lento sviluppo e progressione di idee, e di una nuova osservazione. Anche questa originalissima: chè l' *auctoritas* romana non è semplicemente il rispetto, l'ossequio, ma è effettivo potere e prestigio. Ed è forse, ciceronianamente, il piacere più alto: *apex est autem senectutis auctoritas*, (§ 61): ed ancora alla fine, con una di quelle interrogazioni in cui culmina l'entusiasmo del nostro autore in questa sezione che abbiamo riconosciuta prevalentemente oratoria: *quae sunt igitur voluptates corporis cum auctoritatis praemiis comparandae?* (§ 64) che suggella questa parte sul piacere del prestigio, come un'identica domanda articolata con gli stessi termini aveva chiusa la parte relativa ai piaceri dello studio: *quae sunt igitur epularum aut ludorum aut scortorum voluptates cum his voluptatibus comparandae?* (§ 50).

Già si era visto, nella discussione sulla prima accusa, anticipato questo motivo del vecchio attivo *consilio auctoritate sententia* (§§ 17-19), del « senato » chiamato così per il prestigio dei vecchi. Ma ora, anche in questo caso, assistiamo ad uno sviluppo più ampio nonchè ad una intimidizzazione dello spirito: l' *auctoritas* non è più vista come attività, ma come supremo piacere e soddisfazione che compensa ogni altra: *habet senectus honorata praesertim tantam auctoritatem ut ea pluris sit quam omnes adulescentiae voluptates* (§ 61).

E, sempre con la menzione di un esempio spartano, si insiste su questo motivo dell' *auctoritas*, che vive quale istituto in Roma, come nello stesso collegio sacerdotale degli auguri, in cui i *maiores natu* sono preferiti a quelli perfino *cum imperio*.

E Cicerone si appella ai *boni mores et artes* (§ 65) con cui tutto si può superare: avvertendo anche qui che non si tratta di vizi impliciti nella vecchiaia, quanto nei singoli, *sed haec morum vitia sunt non senectutis* (§ 65).

E' una ripresa dell' inizio del discorso di Catone (§ 7), in cui si collegano appunto le lamentele e le durezza di carattere dei vecchi allo essere essi, fra l' altro, trascurati (e ad averne l' impressione).

Non aver colto la corrispondenza piena tra § 7 e § 65 ha impedito di capire bene quest' ultimo: chè non c' è solo il richiamo verbale — o quasi — di *omnium istius modi querelarum in moribus est culpa non in aetate* (§ 7).

Ma anche a questo proposito c' è una maggiore intimità: e le lamentele sono diventati vizi che pure *habent aliquid excusationis* (§ 65); è più sottolineata l'ipersensibilità del vecchio data la sua fragilità (*in fragili corpore odiosa omnis offensio est* § 65), e si avverte che *omnia dulciora fiunt et moribus bonis et artibus* (§ 65).

La citazione dagli *Adelphoe* si direbbe esprima nettamente questa nuova atmosfera di profonda *humanitas*, questo raggiunto stadio di spirituale serenità, questa ormai toccata consolazione.

Si potrebbe chiedere che c' entri l' *avaritia*, se non che essa è stata determinata per così dire dal seguito di difetti, di cui i vecchi possono venire colpiti quando hanno l' impressione di non godere la stima di quanti li circondano. E di fatti manca l' *avaritia* al paragrafo 7: e Cicerone qui stesso l' ha nominata come qualcosa di a sè stante, di aggiunto: *si quaerimus, etiam avari* (§ 65).

Ed in fine di capitolo dichiara appunto di non capire (*non intellego* § 66) che cosa voglia: può forse essere un aspetto angusto e gretto di quell' amore alle ricchezze che pure sono condizione di *dignitas*, cioè di prestigio? A tal proposito forse si potrebbe confrontare il § 8.

Ma con il richiamo alla stoltezza di chi vuole *quo viae minus restet eo plus viatici quaerere* (§ 66) si passa inavvertitamente e splendidamente, senza frattura ma con sutura perfetta, alla discussione dell'ultimo ἔγκλημα, l' *appropinquo mortis*. Purificatosi di ogni terrena scoria, nella serenità di uno spirito eletto, fornito di studi e venerato dai concittadini, il vecchio

Così la vecchiaia diventa il vertice non solo della attività contemplativa, ma dello stesso potere, la sintesi e l' espressione di quel qualcosa di augusto che è nella *respublica*: cioè l' *auctoritas*, l' *honor*.

Non per niente su questi termini si insiste con notevole e voluta ripetizione: e gli altri atti di ossequio rivolti ai vecchi, *salutari, adpeti, decedi, assurgi, deduci, reduci, consuli* (§ 63), pur riconosciuti legittimi ed onesti, appaiono però *levia atque communia* (§ 63), e sono in uso anche presso altre città: mentre l' *auctoritas* è solo tipica romana, dice giustamente Cicerone.

Ma Cicerone, riprendendo, con la sua caratteristica del riferimento, quanto nella seconda accusa ha accennato (§ 29) avverte che onorata è la vecchiaia *quae fundamentis adulescentiae constituta sit* (§ 62), giacchè *non cani nec rugae repente auctoritatem adripere possunt, sed honeste acta superior aetas fructus capit auctoritatis extremos* (§ 62).

L' *auctoritas* è il premio di una coerenza totale, unitaria di vita: ed anche qui si noti il progresso spiritualizzante raggiunto dal τόπος: nella seconda accusa l'esigenza di questa coerenza era posta su un piano fisico (i vizi della gioventù sono scontati nella vecchiaia): qui si parla di un impegno di coerenza morale, di un *fundamentum* etico. E l'entusiasmo prorompe con l'interrogazione che ricorda la precedente (§ 50): *quae sunt igitur voluptates corporis cum auctoritatis praemiis comparandae?*

L' ultima parte del capitolo è quella che si è prestata a maggiori obiezioni: e dopo aver tentato di giustificarne l' inserzione come determinata « par contraste avec les joies de la vieillesse » (Wuilleumier, p. 77), — che sarebbe in effetti strana posizione in Cicerone che appunto delle gioie vuol parlare e non dei difetti — il Wuilleumier conchiude dicendo che essa non aderisce strettamente al contesto (ibid.).

Ora, proprio Cicerone spiega nella più limpida maniera come questa chiusa aderisca a quanto precede: parlando della *morositas* e degli altri *vitia* egli li scusa perchè — dice — *contemni se putant, despici, illudi* (§ 65).

Quindi è la violazione del prestigio, dell' *auctoritas*; ed è il sospetto di tale violazione che può inacerbire il carattere del vecchio: essi sono l' esagerazione, l' aspetto falso dell' *auctoritas*, della serietà senile: *severitatem in senectute probo, sed eam, sicut alia, modicam, acerbiter nullo modo* (65).

può ora guardare il mistero, e prepararsi ad affrontarlo ¹⁶. E così si passa all' ultima e conclusiva accusa rivolta alla vecchiaia. Come il precedente capitolo aveva avuto un inizio prevalentemente oratorio (§ 39 *accipite... veterem orationem*), così questo ha subito un avvio filosofico, nella forma dilemmatica col *tertium non datur*.

La morte o è estinzione del sentire oppure è passaggio all' eternità; è quindi sciocco preoccuparsene: il carattere filosofico è rivelato anche dal fatto che vi sono evidenti riprese, o per lo meno concordanze col I° libro delle *Tusculane*, opera tipicamente filosofica ¹⁷. Ma è molto sofferta e avvertita questa angoscia della morte, espressa con un verbo per giunta che ha tanti moderni richiami: *angere*. Cerca Cicerone, per vincere questo terrore, di mostrare che i giovani sono pure esposti alle malattie, ed anche qui c' è la ripresa di un precedente spunto (§ 35 *quam fuit imbecillus P. Africani filius..... !quid mirum igitur in senibus si infirmi sint aliquando, cum id ne adulescentes quidem effugere possint ?*), ma con un rimpianto che la loro breve vita tolga agli Stati la possibilità di godere del loro senno maturo: *mens enim et ratio et consilium in senibus est* (§ 67) che si riattacca a quanto già detto in altri capitoli, però con un senso meno politico (cfr. § 17 e ss.), meno di prestigio (§ 61), e più assolutamente umano: *melius et prudentius viveretur* (§ 67) se vecchi diventassero tutti i giovani, perchè i vecchi sono l' anima delle città. Ora essi diventano non solo il mezzo di attuazione di *res magnae* (§ 17), non solo i restitutori di città rovinate dai giovani (§ 20), ma la condizione imprescindibile dell' esistenza per ogni comunità organizzata: *qui (sc. senes) si nulli fuissent, nullae omnino civitates fuissent* (§ 67).

Terminata la digressione sulla importanza del vecchio si torna al tema principale espresso con tutta la sua forza imperiosa dal participio: *sed redeo ad mortem impendentem* (§ 67). E brucia il dolore patito da Cicerone con la morte della giovane figlia quando egli fa esprimere da Catone il dolore per la morte del proprio giovane figlio *sensi ego in optumo filio...* (§ 68). La discussione continua serrata con una impostazione

¹⁶ Per questa parte in rapporto alle fonti filosofiche specialmente si veda L. ALFONSI, *Verso l'immortalità*, in « Convivium » 1954, pp. 385-91.

¹⁷ Si veda WUILLEUMIER, *op. cit.*, pp. 43 e sgg.

prevalentemente filosofica, anzi dialettica, sul vecchio che ha raggiunto ciò che il giovane ha sperato (.....*at est eo meliore conditione quam adulescens, cum id quod ille sperat hic consecutus est: ille vult diu vivere, hic diu vixit*, § 68). Solo che con la sua aderente sensibilità di vita Cicerone avverte anche qui che discussioni del genere sono un po' giochi di parole, davanti al grande enigma: e si arresta d' improvviso, con uno di quegli immensi interrogativi: *quamquam, o di boni, quid est in hominis vita diu?* (§ 69).

Il ricordo dello stesso Argantonio, re dei Tartessi, motivo tradizionale, non serve a variare, come in altre parti, il racconto: qui anzi gli episodi digressivi sono notevolmente scarsi nell'insieme. E quel che di slegato vi appare è determinato proprio dall'angosciosa ossessione del pensiero della morte, di cui Cicerone invano cerca, umanamente, di dare una spiegazione.

E' in fondo questo capitolo, quando lo si esamini nella sua composizione e prescindendo dalle sue fonti, il dramma di una soluzione religiosa, accettata si direbbe per necessità, del problema della morte, dal momento che le spiegazioni razionali sono ben lungi dal soddisfare. La progressione dalla terra al cielo, attraverso la ragione e la storia, si attua nella fede. L' andatura del periodo pare preannunciare pagine di Seneca: e si avverte la tragedia di questo « nostro » tempo, di questa vita che ci sfugge inavvertitamente, mentre l' avvenire non è in nostro potere. E' sentito qui come in poche pagine, con concisione ed efficacia, il mistero dell' attimo: ed invano si direbbe Cicerone cerchi di convincere se stesso ed altri, con discorsi e spunti filosofici di prevalente intonazione stoica, che *tantum remanet quod virtute et recte factis consecutus sis* (§ 69), che *quod cuique temporis ad vivendum datur, eo debet esse contentus* (§ 69), che *breve..... tempus... aetatis satis longum est ad bene honesteque vivendum* (§ 70), infine che *fructus autem senectutis est, ut saepe dixi, ante partorum bonorum memoria et copia* (§ 71), dove è visibile quasi la ripresa conclusiva. C'è insomma in questo brano quasi un movimento oscillante tra due poli: da una parte è l' insorgere dell' angoscia incompressibile per la morte e i dolci richiami della vita che fugge, dall' altra una volontà di rassegnazione, facendo appello alla necessità della natura, che vuole tutto nasca e cresca per morire. E questo culmina appunto nell' affermazione quasi paradigmatica: *omnia*

autem quae secundum naturam fiunt, sunt habenda in bonis (§ 71). Anzi si insiste sull' impostazione stoica della discussione e sul confronto tra la morte del giovane e quella del vecchio, tentando di mostrare per giunta che nella morte, naturale e non coatta, del vecchio c' è quasi una dolcezza (*iucunda*).

Anche qui Cicerone applica alla vecchiaia un τόπος che nella tradizione protrettica era per lo più riferito alla filosofia: dai marosi dell' esistenza è la vita appartata della filosofia che può difendere e tutelare l' uomo, è essa che può rappresentare il porto dopo la lunga navigazione.

Ma qui sono la vecchiaia e la morte che placano il turbinoso scorrere degli anni. Così l' adeguazione della *senectus* e della vita contemplativa (si ricordi *nihil est otiosa senectute iucundius* al § 49) è perfetta, e la vecchiaia ha veramente la purificatrice virtù del pensiero.

Ed in questo capitolo si continua sul motivo della morte come necessità di natura, con un' insistenza significativa della parola *natura*. Ma questa accettazione, che potremmo dire nei limiti dell' umano puramente passiva, questa rassegnazione per cui l' uomo si sente come tutti gli altri esseri del creato esposto alle stesse leggi: *sed vivendi est finis optumus cum integra mente certisque sensibus opus ipsa suum eadem quae coagmentavit natura dissolvit. Ut navem, ut aedificium idem destruit facillime qui construxit, sic hominem eadem optime quae conglutinavit natura dissolvit* (§ 72), qui assume un tono più pacato e tranquillo che nella prima parte, dove l' antitesi era più fortemente sentita. Ed il legame con la vita è espresso sempre nella proposizione, che pure non bisogna abbandonare l' esistenza *sine causa*, perchè anche la vita è una missione (*de praesidio et statione vitae decedere* § 73). Vi si avverte sempre, anche sotto l' andatura stoicheggiante, l' insorgere di qualcosa di più vivo.

Comunque la vecchiaia, così posta nudamente di fronte all' ineluttabile, diventa scuola di forza morale, e garanzia di spirituale libertà: la risposta di Solone a Pisistrato è l' adeguato esempio (§ 72). Ma bisogna appunto *mortem contemplare*. Anche questa è espressione che ritorna eguale o in termini simili nella nostra sezione (cfr. § 74 *mortem ut neglegamus*), e che ricorda le Tuscolane dello stesso Cicerone, o meglio il 1° libro. E conferma come i debiti e le influenze filosofiche, di cui già si è detto, così l' urgenza e la sofferenza vissuta del problema. Prima, nel § 71, si è parlato, diremo così,

dell' accettazione naturale della morte per il vecchio, poi al § 72 della serena attesa di essa, perchè consapevole. Infine si viene al più tremendo, al sentirsi venir meno, alla sensazione esatta della fine: *iam sensus moriendi aliquis esse potest* (§ 74): ed anche qui, più dell'impostazione a dilemma che riprende il § 66 ma più concisamente (*post mortem quidem sensus aut optandus aut nullus est* § 74), più delle rinnovate riflessioni, è il seguito di esempi (l'unico punto ricco di esempi in questa sezione !) che dovrebbe piegare l'animo.

Ma la morte è pur sempre *impendens*. Le frasi possono apparire molto simili a quelle dell'inizio del capitolo XIX: ed anzi per taluno « le idee si concatenano male » (p. 79 del Wuilleumier), mentre anche qui c'è una sottilissima umana progressione. Perchè prima si parlava della morte, della *appropinquatio mortis* in generale, ma ora l'avvicinarsi più angosciosamente si concreta nell'istante stesso della morte: *moriendum enim certe est, et incertum an hoc ipso die. Mortem igitur omnibus horis impendentem timens qui poterit animo consistere ?* (§ 74). L'eroismo delle giovani legioni consiste nell'aver saputo affrontare coscienti, più della morte in sè, l'*istante* supremo: *in eum locum esse projectas alacri animo et erecto, unde se redituras numquam arbitrarentur* (§ 75). Si tratta di sfumature, che ad un ragionare troppo loico e freddo possono anche sfuggire, ma che umanamente hanno tutto il loro peso. Ed il riprendere con così sottili adattamenti motivi che possono sembrare identici, traduce l'angoscia incompri-mibile dell'interrogativo supremo, che continua a porsi senza fine.

Si noti il tono di parenesi: *quod igitur adulescentes, et ii quidem non solum indocti sed etiam rustici, contemnunt, id docti senes extimescent ?* (§ 75).

E puro valore logico ha, a ribadire precedenti posizioni, il paragrafo sugli *studia senectutis* in rapporto a quelli *superiorum aetatum*: c'è una certa stanca sazietà di vita che qui fa parlare della vecchiaia come *tempus maturum mortis* (§ 76), quasi assolto il compito terreno.

Ma l'intonazione di queste brevi proposizioni del § 76 è profondamente e felicemente coerente con tutta la prima sezione di questa quarta e conclusiva accusa: nell'oscillare tra l'amore della vita e la nuda certezza di morte, Cicerone stoicamente non sa, in una sfera umana, che rassegnarsi, quasi fisicamente, alla

legge che vuole ogni cosa scompaia, compiuto il suo ciclo: *satieta vitae tempus maturum mortis adfert* (§ 76). Più che una spiegazione del mistero della fine si direbbe sia una rinuncia, e l' accettazione di qualcosa di assolutamente necessario.

Di qui comincia, con altra andatura e movimento, una sezione del tutto nuova: dove la morte è vinta completamente, e dove la vita, la più vera vita, celebra la sua vittoria. La volontà di essere, che razionalmente ed umanamente ha dovuto cedere alla sconsolata certezza della morte, si riprende vigorosa sul terreno della fede. Si noti infatti come, in opposizione alle molte volte in cui si parla prima della morte, qui subito si cambi tono: *vivere arbitror, et eam quidem vitam quae est sola vita nominanda* (§ 77).

Abbiamo altrove notato i legami di questa parte con opere del giovane Aristotele, e specialmente col *Protrettico*; potremmo aggiungere che molto stretti essi sono anche con l' *Hortensius*, di cui sembra una ripresa: e la posizione che forse in entrambe le opere ciceroniane occupava questo svolgimento, proprio alla fine, a conclusione e suggello, può dirci qualcosa.

Il fatto che le dottrine coincidano con quelle della ciceroniana *Consolatio* deve ulteriormente dimostrare la schiettezza e l' adesione spirituale sincera.

Infine il cambiamento, dalla struttura prevalentemente consolatoria del resto del dialogo, ad una struttura prevalentemente protrettica, esortatoria, indica non solo l'avvenuta rassegnazione di Cicerone, ma anzi l'entusiasmo e la fede: segna insomma il culmine del cammino spirituale, una preparazione perfetta, potremmo dire, al gran passo. E Cicerone stesso dalla *consolatio* iniziale (§§ 1-2 *ut non modo omnes absterserit senectutis molestias...*) al protrettico finale ha segnata l'interiore drammatica evoluzione con il richiamo alla *peractio tanquam fabulae* (§ 85, e si cfr. anche per l'immagine § 64 e § 70 e già § 5).

Ma ora interessa la composizione anche di questa parte nell' organicità dell' opera. Il motivo del trionfo dell' *animus*, dello spirito, è espressamente ribadito dal § 77 come anima individuale, scintilla divina in noi; e la nostra vita mortale, quella in cui Cicerone aveva condizionata la stessa realtà della vecchiaia, compare come una morte, senza senso.

Si noti inoltre il progressivo acquisto di fede dalle prime espressioni al seguito: prima quasi timidamente si dice: *non enim video cur, quid ipse sentiam de morte, non audeam vobis dicere* (§ 77) ed ancora *vivere arbitror* (§ 77), poi *credo deos immortales* (§ 77) per la romana funzione dell' *imperium*, ma con atteggiamento politico assai meno segnato che ad esempio nel *Somnium Scipionis*; in realtà *ratio ac disputatio impulit ut crederem* (§ 77), infine *sic persuasi mihi, sic sentio* (§ 78), che è convinzione raggiunta intimamente, e si direbbe indiscutibile, della divinità dell'anima: *nunquam dubitasse quin ex universa mente divina delibatos animos haberemus* (§ 78). Dapprima si allineano prove filosofiche (*demonstrabantur* § 78) di tale immortalità dell'anima: e sono quelle aristoteliche - platoniche riprese da Cicerone anche altrove: poi, attraverso l'esempio senofonteo della morte di Ciro il Vecchio, si direbbe che Cicerone voglia lui pure al διασκοπεῖν far seguire il μυθολογεῖν, alle certezze raggiunte mediante la ragione quella attraverso l'intuizione: e nell'esempio greco si insiste appunto particolarmente sulla sopravvivenza dell'anima, e sulla divinità dello spirito purificato di ogni scoria: *sic me colitote, inquit, ut deum....* (§ 81).

Ma altre ragioni, e romane ed affettive insieme, adduce Catone, passando ad enumerare grandi antichi (*nos, si placet, nostra videamus*, § 81). E' documento di immortalità l'impulso stesso dell'attività: uno dei motivi fondamentali dell'opera è qui sublimato in conferma dell'eternità dello spirito.

Nessuno si darebbe tanto daffare se non sentisse di continuare a vivere.

La gloria, condannata in altre opere come vanità e pur tanto struggentemente sentita da Cicerone e dai Romani¹⁸, qui è assunta sul piano dell'*immortalitas*, e diventa un terreno simbolo di una realtà spirituale, quale la sopravvivenza dello spirito. E questo mondo evocato dal passato Catone innalza in un paradiso in cui la fede dell'immortalità gli dà certezza di incontrare *patres vestros quos colui et dilexi*, ecc. (§ 83). Anzi la vecchiaia, in quanto porta della morte e cioè passaggio ad un mondo felice, qui non deve difendersi più nei confronti della giovinezza, ma si direbbe quasi passi alla controffensiva:

¹⁸ U. KNOCH, *Der römische Ruhmesgedanke*, in « Philologus », 1934, p. 102 e sgg.; SULLIVAN, *Cicero and Gloria*, in « TAPA », 1941, pp. 382 e sgg.

chi è vecchio non desidera di tornare indietro, perchè la vita non offre nulla di bello: *et si quis deus mihi largiatur ut ex hac aetate repuerascam et in cunis vagiam, valde recusem...* (§ 83).

Catone la vita non « deplora » perchè egli è vissuto nobilmente e perchè ciò facendo sconfesserebbe in fondo tutta la sua precedente difesa della vecchiaia, sostenuta in nome della vita stessa.

Ma l'entusiasmo di questo distacco dal mondo per tornare nella vera dimora (*commorandi... natura deversorium nobis, non habitandi dedit !* § 84), tra i beati, sbocca in una appassionata apostrofe, di quelle che marciano generalmente, nello stile di Cicerone, il traboccare del suo sentimento, *o praeclarum diem cum in illud divinum animorum concilium coetumque proficiscar cumque ex hac turba et colluvione discedam !* (§ 84). E' il ritrovarsi anche qui in una compagnia, ma nel *concilium animorum*, in una compagnia spiritualizzata ed elevata.

E c'è il motivo familiare per Catone, il figlio premortogli: l'angoscia rassegnata al destino con cui ne ha parlato nella I^a parte del capitolo (§ 68) è divenuta speranza di un prossimo felice incontro: *proficiscar..... ad Catonem meum..... quem ego meum casum fortiter ferre visus sum, non quo aequo animo ferrem, sed me ipse consolabar existimans non longinquum inter nos digressum et discessum fore.*

E' già stato osservato ¹⁹ come qui parli Cicerone stesso che un anno prima aveva perduta la figlia: e la fede nell'immortalità scaturisce in lui dalla volontà di vincere il destino.

Così lo spirito si è talmente rasserenato che la vecchiaia, tollerabile nella vita e ricca di promesse per la morte, appare *iucunda* e, con ripresa della antitesi stoica *sapiens-stultus*, è riconosciuto indizio di saggezza morire serenissimamente: *quid quod sapientissimus quisque aequissimo animo moritur, stultissimus iniquissimo ?* (§ 83).

Si ammette qui l'eventualità di errare, di illudersi: ma essa è consentita così subordinatamente da scomparire davanti all'altra: anzi l'illusione è volentieri mantenuta, nè Cicerone vuole farsela togliere. Del resto la nudità con cui, pur asseverativamente, è presentato il caso della morte accettabile anche senza immortalità, dimostra lo stato d'animo di Cicerone, che oramai vive purificato in un'atmosfera celeste, dove tutti i ru-

¹⁹ T. Tosi, *Sul « Cato Maior » di Cicerone*, p. 12.

mori e i contrasti della vita sono assopiti, e regna solo la grande attesa.

Perciò egli, toccato questo vertice di serenità, può invitare gli altri a raggiungere la vecchiaia, a sperimentarne le pacate delizie: il piacere, questa volta completo, dell'eterno: *haec habui de senectute quae dicerem: ad quam utinam perveniat, ut et quae ex me audistis re experti probare possitis* (§ 85).

LUIGI ALFONSI

REX ILLE MAGNIFICUS...

Il calcolo politico, sottilmente accorto o grossolanamente ingenuo, che ha portato alla conclusione di tanti matrimoni principeschi, si discopre per solito abbastanza facilmente, anche se il corso degli eventi ha deluso speranze, ideali, ambizioni, intrighi. Ma quando si considera il matrimonio di Costanza d'Altavilla con Enrico di Svevia, si resta perplessi ¹.

E' evidente che da parte di Federico Barbarossa, proponendo le nozze tra suo figlio e la principessa normanna, si mirava a suggellare un' alleanza per il presente e ad ipotecare una possibile successione per il futuro. Ma poichè la situazione politica era tale da non dar luogo ad un' imposizione da parte dell' imperatore, l' aver Guglielmo II accettato la combinazione matrimoniale propostagli ha trovato spiegazioni assolutamente impari all' importanza, alla gravità dell' evento, che nel suo valere immediato e nelle sue possibilità future doveva essere evidente al giovane re di Sicilia come lo era all' imperatore che lo proponeva, al papa che lo contrariava, alla corte bizantina che lo deprecava ².

Anche Guglielmo II doveva aver considerato la possibilità di venir a mancare senza eredi, ma se per Federico Barbarossa questa eventualità significava il passaggio della corona a Costanza ed Enrico o ai loro figli, — significava cioè il raggiungimento con mezzi pacifici di un obbiettivo perseguito da secoli e con tutti i mezzi dai suoi imperiali predecessori —, per Guglielmo II significava il rovesciamento di una politica oramai tradizionale, l'assorbimento nell'impero di quel regno che i suoi predecessori avevano risolutamente difeso contro Oriente ed Occidente.

¹ Manca una monografia moderna su Guglielmo II: chi non si contenta delle pagine dedicate a questo sovrano da F. CHALANDON, *La domination normande en Italie*, Paris, 1907, lasciando da parte i vecchi lavori del TESTA e dell' OTTENDORF deve ricorrere ancora a I. LA LUMIA, *Storie Siciliane*, vol. I, Palermo 1881.

² *Chron. reg. colon.* in M. G. HH. SS. in us. schol., p. 134. Cf. J. HALLER, *Des Papsitum*, Stuttgart, 1952, III, 256 e note.

Ruggero II, il fondatore della monarchia normanna, che si presentava ai sudditi — e nel mosaico della Martorana si presenta ai posteri — nel fastoso costume del basileus, che ne imitava il cerimoniale e gli atteggiamenti e si proclamava incoronato da Dio e da lui solo faceva derivare la sua autorità, non fu mai riconosciuto come sovrano legittimo dai due imperatori che si dividevano il governo del mondo cristiano.

Le conquiste normanne s'erano attuate in un periodo in cui l'uno e l'altro impero erano per forza di cose assenti dall'Italia: ma ne avevano risvegliato le antiche pretese che fino allora avevano taciuto. L'unificazione dei territori normanni, ad opera di Ruggero II, l'assunzione del titolo regio, avevano poi dato nuova forza alle rivendicazioni dei due imperi sull'Italia meridionali e la Sicilia.

I Bizantini non potevano rinunciare formalmente a quei territori che le armi di Giustiniano avevano ricongiunto all'impero e che ne facevano di diritto parte integrante. Gli imperatori d'Occidente non potevano deflettere dalla linea politica fissata dagli Ottoni ed ammettere la costituzione di un regno autonomo, di un regno per di più vassallo della Chiesa e pronto a sostenerla nei suoi conflitti con l'Impero.

In realtà il nuovo regno era nato fuori di ogni tradizione storica, anche se il Papato lo aveva riconosciuto e sanzionato. Il suo spirito di conquista mediterranea era del tutto inconciliabile con la tradizione imperiale, nella sua duplice versione germanica e bizantina, e su questa inconciliabilità si erano innestate tutte le rivalità scatenate dalla riconquista latino-cristiana del Mediterraneo: il regno di Sicilia, che dominava i passaggi dal bacino orientale al bacino orientale, dall'Adriatico all'Egeo, era diventato il centro di convergenza della politica e dell'economia del Mediterraneo.

I Normanni avevano puntato — pienamente consapevoli — verso l'Africa musulmana, verso l'Oriente bizantino, perseguendo di momento in momento problemi di sicurezza, politica di magnificenza, interessi dinastici, obiettivi economici. Ma a sua volta il regno era stato oggetto delle rinnovate secolari rivendicazioni bizantine e germaniche, delle ostilità pisane, delle cupidigie genovesi.

Se l'azione degli imperatori che si erano successi in Occidente era stata incoerente e discontinua fino all'avvento di Federico Barbarossa, in Oriente Manuele Comneno era stato

un fiero avversario, anche se in qualche momento aveva cercato un'intesa.

La diplomazia normanna aveva allargato il suo raggio d'azione alla Francia ed all'Ungheria, aveva intrigato in Germania con l'opposizione tedesca, aveva rinsaldato le relazioni diplomatiche con matrimoni principeschi. E la stessa centralità della posizione del regno normanno, che sembrava renderlo vulnerabile a tutti gli attacchi ne aveva favorito la difesa, attraverso all'abile schermaglia delle alleanze.

Repentinamente, tutto questo era dimenticato e rinnegato da Guglielmo II, che tranquillamente considerava ed accettava la possibilità della fine dell'indipendenza del regno, della sua inserzione nell'Impero d'Occidente, tant'è vero che consentì, anzi volle che i grandi del regno giurassero fedeltà a Costanza ed al marito di lei, quali possibili eredi³.

E' singolare che il primo a chiedersi perchè Guglielmo avesse consentito a queste nozze sia stato Pietro da Eboli, che nel suo poema dedicato alle gesta siciliane di Enrico VI esalta non tanto l'imperatore, quanto l'idea che si incarna in lui: l'unità imperiale, che sola può dare e conservare al mondo ordine e pace. Ma anche per Pietro da Eboli la risoluzione di Guglielmo era misteriosa:

³ RICCARDO DA S. GERMANO, *Chronica*, RR. II. SS., n. ed. VII, 2, p. 5. Riporto per intero il passo, che verrà richiamato più volte: « Erant ipsi regi duo familiares precipui, opere apud ipsum et sermone potentes. Gualterius panormitanus archiepiscopus et Matheus cancellarius regni sui: quorum prudentia et consilio tota ipsius curia ducebatur... Hinc factum est ipso cancellario suadente, ut rex ipse in... ecclesia B. Virginis in diocesi panormitana constructa, fieri e Romana Ecclesia archiepiscopum impetraret. [si tratta della chiesa di Monreale, che nel 1183 fu eretta a sede arcivescovile sottraendola alla sede arcivescovile di Palermo.] Quod idem archiepiscopus ad instinctum ipsius cancellarii factum intelligens, nam odium se habebant ad invicem, quamquam se in publico diligere viderentur, et per invidiam detrahentes libenter uno alteri in occulto, hanc suam iniuriam et capitis diminutionem patienter portavit ad tempus. Qui tandem processu temporis cum non posset quod factum fuerat per Ecclesiam revocare, hoc fide subdola procuravit. Erat ipsi regi amita quaedam in palatio panormitano quam idem rex de consilio iamdicti archiepiscopi Henrico Alamannorum regi filio FridERICI Romanorum imperatoris in coniugem tradidit. Quo etiam procurante factum est, ut ad regis ipsius mandatum omnes regni comites sacramentum prestiterint, quod si regem ipsum absque liberis mori contingeret, ammodo de facto regni tamquam fideles ipsi sue amite tenerentur et dicto regi Alamannie viro suo ». Il giuramento, precisano altre fonti che qui non importa enumerare, fu prestato a Troia, Cf. CHALANDON, II, 387, n. 5.

*Nec facis heredem, nec qui succedat adoptas;
ex intestato debita solvis humo.
Quis novit secreta tuae purissima mentis?
Quod tua mens, loquitur mundus, et ipse taces* ⁴

.

Notò a suo tempo con meraviglia Rosario Gregorio che nessun cronista si trovò che scrivesse la storia del penultimo re di Sicilia ⁵: la cronaca di Romualdo Guarna, arcivescovo di Salerno e familiare del re, si interrompe al 1178 e dice assai meno di quanto i posteri vorrebbero sapere del sovrano su cui Ugo Falcando, pur arrestando al 1169 la sua narrazione, anticipa un severo giudizio: « crudelitati studuit et ineptie deservire » ⁶. E' l' unica voce discorde dal coro di lodi che gli intonano Romualdo Salernitano e Ibn Giubayr, Eugenio da Palermo e Tommaso da Reggio, Goffredo da Viterbo e Pietro da Eboli, Ambrogio e Giraldo Cambrense e — perchè no? — quel poeta che dette all'eroe del suo poema il nome di Guillaume de Palerme ⁷. Al coro si aggiunge Riccardo da S. Germano, che inizia la sua cronaca con la morte del giovane re e vi inserisce il *planctus* che aveva forse composto nella commozione del primo annuncio:

*Rex noster amabilis,
virtute laudabilis,
evo memorabilis,
Guillelmus decessit.....* ⁸

⁴ PIETRO DA EBOLI, *De rebus siculis carmen*, RR. II. SS., n. ed. XXXI, 1 a cura di E. ROTA, v. 36 e segg.

⁵ R. GREGORIO, *Considerazioni sulla storia della Sicilia*, II, 5, 49.

⁶ UGO FALCANDO, *Liber de regno Sicilie*, F. I. S. I., n. 22, 1897, cap. XVII, p. 61.

⁷ Cf. ROMUALDO SALERNITANO in RR. II. SS., n. ed. VII, 1, p. 273; IBN GIUBAYR in M. AMARI, *Biblioteca arabo-sicula*, Torino-Roma, 1880, I, 36 segg.; EUGENIO DA PALERMO in R. CANTARELLA, *Poeti bizantini*, Milano, 1948, II, 234 (ma cf. *Byz. Zeitschrift*, XI, 1902); *Encomium Thomae archiepiscopi regini de morte felicissimi regis Guillelmi* in *Memorie per servire alla storia letteraria della Sicilia*, Palermo, 1756, I, 5, p. 4 segg.; *Ambrosii carmen de Ricardi itinere sacro*, in M. G. H. SS. XXVII, 534; *Giraldi Cambrensis Itinerarium...* in M. G. H. SS. XXVII, 409; GOFFREDO DA VITERBO, *Pantheon*, in M. G. H. SS. XXII. Per il « Guillaume de Palerme », cf. N. ZINGARELLI, *Il G. de P. ed i suoi dati di tempo e di luogo*, in *Miscell. di arch. ded. al prof. A. Salinas*, Palermo 1907, pp. 256-72 e R. LE JEUNE in *Atti del Congr. Intern. di poesia e filologia per il VII centenario della poesia e della lingua italiana*, Palermo, 1953.

⁸ RICCARDO DI S. GERMANO, cit. p. 6: « ... cuius decessum cunctis regni filii merito deplorandum deflare hac ritmica lamentatione percensui... ».

Si definiva così una tradizione, largamente diffusa e consacrata infine da Dante:

*E quel che vedi nell' arco declivo
Guglielmo fu, cui quella terra plora
che piagne Carlo e Federico vivo:
ora conosce come s' innamora
lo ciel del giusto rege, ed al semblante
del suo fulgor il fa vedere ancora.*

(Par., XX, 61-66)

I commentatori di Dante — Francesco da Buti, Jacopo della Lana ecc. — attingono invece ad un' altra tradizione ed insistono non sulle virtù del re ma sulla larghezza della vita di corte e le relazioni con poeti e trovatori, ancor più probabili quando si ricordi che la regina Giovanna era figlia di Eleonora d' Aquitania passata a seconde nozze con Enrico II d' Inghilterra⁹.

Tra la fine della cronaca di Romualdo Salernitano e l' inizio di quella di Riccardo di S. Germano c' è un vuoto di undici anni, tanto più deplorabile in quanto corrisponde agli anni della piena maturità del re, gli anni degli ambiziosi sogni di conquiste mediterranee, che rivivono solo nelle cronache bizantine e musulmane. Sono gli anni in cui si prepara l' alleanza normanna-sveva, che le fonti registrano soltanto quando è perfezionata, non tanto perchè — come vorrebbe l' Amari —¹⁰ i negoziati erano stati condotti in gran segreto, ma perchè lo alterno corso delle trattative diplomatiche non pareva meritevole di essere seguito e si riteneva sufficiente registrare l' accordo finale, una volta che era stato raggiunto.

Pure non sono le imprese guerriere o i successi politici del re ad ispirare i suoi ammiratori: essi ne lodano, insieme con la bellezza, lo spirito di pace e l' amore di giustizia, la saggezza e la prudenza. Senonchè, se abbiamo un' effigie del re in cui la straordinaria regolarità di lineamenti ed il colore rivelano la ricerca della somiglianza, l' esemplificazione delle virtù morali è estremamente scarsa: l' assistenza data ad uno dei suoi maestri, Pietro di Blois, che rischiava d' esser coinvolto dalla caduta di Stefano du Perche, suo primo protettore; il

⁹ Cf. CHALANDON, II, 711, n. 2. Gli accenni a Guglielmo II sulla quarta novella della quarta giornata del *Decamerone* sono del tutto fantastici.

¹⁰ M. AMARI, in *Mem. Acc. Lincei, Scienze Morali*, S. III, 2, 1878, p. 409.

soccorso spontaneamente offerto ad un gruppo di naufraghi musulmani; l' esemplare punizione dei malfattori che avevano depredato i messi di Federico Barbarossa. L' attività legislativa fu invece notevole, se è vero che Guglielmo II fece raccogliere ed ordinare le Assise normanne, ma la larghezza di soccorsi alla Terrasanta e la disperazione all'annuncio della caduta di Gerusalemme si collegano più alla politica orientale del re che non alla sua vita morale di uomo e di sovrano ¹¹. Cosicchè è soltanto movendo dalle apodittiche affermazioni dei suoi contemporanei e dai vaghi accenni di certi atti ufficiali che alcuni ammettono che il suo regno sia stato caratterizzato da una buona amministrazione, da un' esemplare giustizia, da un armonico articolarsi di diritti e doveri e prerogative di sovrano e di sudditi ¹². Altri riconoscono la grandiosità e la fondatezza dei suoi propositi di conquista, ma gli rimproverano l' inadeguatezza dei mezzi e degli uomini scelti per attuarli, e, soprattutto, lo condannano per aver consapevolmente, cinicamente, compromesso l' avvenire, l' esistenza stessa del regno, stringendo un legame dinastico che gli avrebbe garantito le spalle quando si fosse impegnato a fondo contro l'impero d' Oriente, ma poneva le premesse per l' assorbimento del regno di Sicilia nell' impero, qualora non fosse mai nato quell' erede che sette anni di matrimonio con Giovanna d' Inghilterra non gli avevano ancora dato.

In verità, per poter pronunciare un giudizio sicuro ignoriamo troppe cose della figura morale di Guglielmo II, della sua vita coniugale delle sue condizioni fisiche: chè tutt'altro significato assumerebbe il giuramento di fedeltà fatto prestare dai vassalli a Costanza se risultasse che a quell' epoca Guglielmo poteva presumere di vivere per lo meno quanto la zia, di un paio d' anni più giovane di lui, e di avere figli, o se si sapesse per certo che il re aveva presentimenti di morte vicina e certezza di non aver discendenti; ma di questo non mancano indizi ¹³.

¹¹ Cf. PIETRO DI BLOIS, ep. 90 in MIGNE, P. L. CCVII; IBN GIUBAYR, loc. cit.; ROMUALDO SALERNITANO, p. 274. Per i soccorsi alla Terrasanta e la disperazione di Guglielmo alla caduta di Gerusalemme, v. GIRALDO CAMBRESE, loc. cit. PIETRO DI BLOIS, e. 219.

¹² G. FASOLI, *Problemi di storia medievale siciliana*, in *Siculorum Gymnasium*, 1951, p. 13.

¹³ V. per tutti CHALANDON, II, p. 389 e SALVATORELLI, *Italia comunale*, Milano,

Il vigore con cui Guglielmo II si impegnò nella guerra contro l'impero bizantino subito dopo le nozze di Costanza, farebbe pensare che egli fosse nel pieno delle sue forze, che fidasse nell'avvenire del regno e della dinastia: ma l'uomo che ha voluto la perfetta bellezza di Monreale e che in un momento di angoscia ha pronunciato le parole famose: « Ognuno invochi l'Essere che adora ed in cui crede »¹⁴, quest'uomo non può essere misurato con un metro comune. Quest'uomo può essersi impegnato in un'impresa come quella della conquista dell'impero bizantino pur sapendo che la sua stirpe si sarebbe estinta con lui, pur sentendosi morire, ma credendo eroicamente in un ideale che andava al di là dell'immediato interesse della dinastia e del regno.

Non si deve dimenticare che Guglielmo II è nato e cresciuto in un clima saturo di suggestioni imperiali.

Fin dal tempo della sua infanzia (era nato nel 1152 o 53),

1940: « Per conquiste lontane, dubbie e d'incerto valore nell'Oriente mediterraneo, Guglielmo II sacrificò l'esistenza stessa del suo regno e dopo aver tenuto testa per anni a una preponderanza tedesco-imperiale sulla penisola per un giusto concetto di equilibrio e del legame esistente tra l'indipendenza delle varie parti d'Italia, dette in mano agli Hohenstaufen i mezzi per tentare l'asservimento d'Italia ».

Il Salvatorelli osserva però che essendo Giovanna appena dodicenne nel 1177 sarebbe ragionevole pensare che le nozze non fossero state consumate se non tre anni dopo: pertanto nel 1184 era troppo presto per concludere che non sarebbero mai nati dei figli: ma non si poteva nemmeno esser certi che sarebbero venuti, e di conseguenza Costanza era per il momento l'erede. Sta di fatto che Giovanna la quale non aveva avuto figli in dodici anni di matrimonio con Guglielmo II —, l'unico sovrano normanno di cui non si conoscano bastardi —, risposatasi nel 1196 con Raimondo VI di Tolosa ebbe nel 1197 un figlio, che fu Raimondo VII (*Otia imperialia* di Gervasio Tillbury, in M.G.H. SS. XXVII, 383 e *Ann. dorenses*, ivi p. 526). RICCARO DI S. GERMANO, p. 5, afferma che Guglielmo II fondò Monreale per implorare la grazia di avere dei figli. La notizia è errata, poichè la costruzione di Monreale fu iniziata nel 1174, ma i lavori continuarono fino al 1183 e la decorazione musiva andò ancor oltre (cf. C. A. GARUFI, *Per la storia dei monasteri di Sicilia*, in *Arch. Stor. Sic.* 1940, e S. CANDIDO *Sul problema cronologico... di S. Maria la Nuova...* in *Arch. Stor. Sic.* 1952/3), e nella notizia di Riccardo di S. Germano può esserci qualche cosa di vero: comunque è spiegabile che egli mettesse in relazione la grandiosa fondazione regia e l'importanza che per il regno avrebbe avuto la nascita di un erede. D'altra parte il fatto che Guglielmo I sia morto a quarantasei anni, che due fratelli di Guglielmo II siano morti giovanissimi, fa pensare a qualche grava tara ereditaria. Cf. G. B. SIRACUSA, *Guglielmo I*, Milano, 1929, p. 238.

¹⁴ IBN GIUBAYR, loc. cit.

la politica europea era dominata dal problema della resistenza alle contrastanti volontà di restaurazione imperiale di Federico Barbarossa e di Manuele Comneno: problema particolarmente sentito nel regno normanno, anello di saldatura o diaframma di separazione tra i due imperi ad Occidente come il regno d' Ungheria ad Oriente, e tra i due regni esisteva un legame dinastico¹⁵. Ma al di là della fermissima volontà di resistere, concreta necessità vitale del regno normanno, la universalistica concezione imperiale si dispiegava in tutta la sua ideale maestà.

Che cosa aveva insegnato al suo alunno a questo proposito Gualtiero Offamilio, che iniziò la sua carriera come precettore di Guglielmo II, divenne arcivescovo di Palermo, onnipotente consigliere del re e dopo la sua morte finì caldo sostenitore di Enrico VI, delle cui nozze con Costanza era stato il principale sostenitore? Pietro da Eboli scrisse il suo poema quando Gualtiero era ancora in vita e lo presentò ad Enrico VI poco dopo la morte dell'arcivescovo: nelle parole che gli attribuisce

*mittite quod properet Phoebi soror et Jovis uxor,
imperii cornu iungat utrumque sui.....*

c'è l'eco di parole o per lo meno di concetti che effettivamente il potente arcivescovo esprime, affermando la fondamentale, originaria unità dell' Italia meridionale e dell'impero¹⁶?

A Guglielmo II, tredicenne appena successo al padre, Manuele Comneno aveva offerto in sposa la sua unica figlia ed erede, proponendogli anche di associarlo all'impero¹⁷. La proposta era connessa con le trattative che Manuele Comneno stava conducendo con Alessandro III per la riunione delle Chiese e

¹⁵ CHALANDON, II, 146, n. 3.

¹⁶ R. PIRRO, *Sicilia sacra*, Palermo, 1733, I, 103 parla di un inno in onore di S. Agata, composto da Gualtiero e pubblicato dal P. Hieronimo La Chiana nel 1688 e ristampato nel 1722. Non mi è riuscito di trovarlo. W. BEHRING, che nei *Sicilianische Studien* si occupa brevemente di Gualtiero, per confutare l'identificazione proposta dallo HERVIEUX con un certo « Waltarius Anglicus », non sembra aver conosciuto l'esistenza di quest'inno. Nessuna indicazione nell'epigrafe posta sulla tomba dell'arcivescovo e pubblicata nella *Storia letteraria della Sicilia* di A. NARBONE (Palermo, 1858), VIII, 178.

¹⁷ Tale deve essere il significato del passo di ROMUALDO SALERNITANO, p. 254; « ...mandans ...filiam suam unicam et heredem sui imperii simul cum imperio illi in uxorem traderet... ». L'arcivescovo Romualdo era in grado di essere ben informato. Cf. CHALANDON, II, 358.

la restaurazione dell' unità dell' impero, ed era stata seguita da lunghi negoziati che non approdaron a nessun risultato concreto: ma quali idee, quali sentimenti suscitò nel giovanissimo re la prospettiva di un destino imperiale ?

Nuovi progetti di nozze con una figlia del Barbarossa prima, del Comneno poi, e che avrebbero significato la coordinazione del regno all' uno o all' altro impero; le affermazioni programmatiche dell' uno e dell' altro imperatore; tutto aveva proposto e riproposto alla meditazione del re di Sicilia il problema dell' autorità imperiale, della *potestas directiva* dell' imperatore sulla *respublica christiana*. Potestà direttiva che lo stesso suocero di Guglielmo, Enrico II d' Inghilterra, aveva esplicitamente riconosciuto in una lettera famosa ¹⁸.

Le nozze inglesi inserirono il regno normanno in un sistema politico solo in apparenza diverso da quello in cui s' era mosso fin allora: in realtà il nuovo vincolo di parentela serviva gli interessi mediterranei di Enrico II, che era padrone di mezza Francia, che fin dal 1173 aveva messo mano sulla contea di Tolosa e vagheggiava sogni imperiali in Occidente ¹⁹ così come Guglielmo II li vagheggiava in Oriente e ci si preparava, atteggiandosi a protettore dei Luoghi Santi e dei Cristiani soggetti ai Musulmani ²⁰.

E' innegabile che al tempo di Guglielmo II si accentua e si accelera il processo di latinizzazione della cultura siciliana. L' elemento greco e quello arabo sono in regresso, culturale e sociale: isolato il primo dall' Oriente bizantino, politicamente ostile al regno normanno, religiosamente separato da Roma, tagliato

¹⁸ La lettera è riportata in OTTONI ET RAHEWINI *Gesta Friderici imperatoris*, M.G.H. SS. in us. schol. a cura di G. WAITZ, Hannover Lipsia, 1912, p. 171. Il passo più significativo è il seguente: « Regnum nostrum et quidquid ubique nostrae subicitur dicioni, vobis exponimus et vestrae committimus potestati, ut ad vestrum nutum omnia disponantur et in omnibus vestri fiat voluntas imperii. Sit igitur nos et populos nostros dilectionis et pacis unitas indivisa, commertia tuta, ita tamen ut vobis qui dignitate preminetis, imperandi cedat auctoritas, nobis non deerit voluntas obsequendi ».

¹⁹ CH. PETIT -DUTAILLIS, *La monarchie féodale en France et en Angleterre*, Paris, 1950, p. 117.

²⁰ CHALANDON, II, 393 e *Sigeberti cont. aquicinctens.* in M. G. H. SS. XXVII, 409 ecc. Non persuasiva l' affermazione di F. GIUNTA, *Bizantini e bizantinismo nella Sicilia normanna*, Palermo, 1950, p. 80 che attribuisce « una causa accidentale » — cioè la venuta del pseudo Alessio — alla ripresa della politica orientale da parte di Guglielmo dopo la tregua di Venezia.

fuori dalla comunità dei popoli musulmani il secondo, mentre d'altra parte l'antica tolleranza vien meno, via via che il Cristianesimo guadagna terreno.

La riconversione della popolazione siciliana è opera del clero secolare e regolare, latino di stirpe e di tradizione, che pone la cultura su basi latine. Ma la vita stessa dello stato spinge la cultura, in senso lato, verso la latinità: la cancelleria normanna ha trovato il suo modello nella cancelleria pontificia ed usa sempre più frequentemente il latino al posto del greco; l'influenza della scuola bolognese, già sensibile nel testo delle Assise, si rafforza nell'interpretazione e nell'applicazione, perchè è a Bologna che si formano gli uomini di legge destinati a servire lo stato. Ed anche i notai adottano i formulari dell'Italia continentale e gli scambi economici con i paesi latini diventano sempre più frequenti e vari, e le relazioni diplomatiche sempre più strette e fruttuose, specialmente con la Francia e l'Inghilterra, che diventano sempre più sensibili ai problemi mediterranei.

Guglielmo I e Guglielmo II rispondono agli antichi richiami oltremarini; i loro interessi culturali non hanno abbandonato la linea segnata da Ruggero II: ma il mondo latino, i suoi ideali, le sue ideologie, li attirano sempre di più. Ma la cultura latina era tutta permeata del mito imperiale, quale s'era definito in Occidente, ed in Sicilia si incontrava e si innestava in una più antica sebbene meno individuata tradizione bizantina²¹.

Dalla metà del secolo, chi domina la scena politica è Federico Barbarossa, personalità prepotente, che per l'indole sua e sotto l'influsso della scuola romanistica bolognese dà contenuto politico concreto al concetto di supremazia dell'imperatore sui re. I re normanni si difendono come possono, associandosi al Papato, ai comuni dell'Italia del Nord, adattandosi alla volubile politica di Manuele Comneno. Ma al di là della incrollabile volontà di resistere alla pressione germanica ed a quella bizantina, concreta necessità vitale del regno normanno, per Guglielmo II — come già per Enrico II — la magnanima idealità

²¹ Varrebbe la pena di raccogliere ed esaminare le notizie relative al regno normanno date dalle cronache d'Olttralpe. Per la latinizzazione della cultura, cf. A. DI STEFANO in *Regno Normanno*, Palermo 1932, n. 177. Per il crescente interesse della letteratura francese per la Sicilia, v. H. WILLIAMS nel *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, II, 1954 e R. LE JEUNE, cit.

dell'impero universale cristiano appariva come un innegabile principio d'ordine nel momento stesso in cui lo combatteva.

La spiegazione della combinazione matrimoniale normanno-sveva è forse qui: non un espediente calcolato in termini di contingente convenienza politica, ma provvedimento coerente con una più larga concezione.

Di fronte alla prevedibile, prevista, inevitabile estinzione della dinastia, piuttosto che abbandonare il regno alle pericolose incognite di una crisi dinastica, Guglielmo volle assicurarne le sorti preparandone con le sue mani l'unione all'impero, mediante il matrimonio di Costanza con Enrico di Svevia. Tanto meglio se il regno di Sicilia avesse portato in dono all'impero d'Occidente anche l'impero d'Oriente, contro il quale egli preparava allora lo sforzo supremo delle sue armate.

D' accordo: non c'è nessuna testimonianza diretta, nessuna dichiarazione programmatica, nessun accenno ad una particolare concezione politica del re nella letteratura encomiastica o nella letteratura polemica ²². Netto e preciso e ben attestato è soltanto l'orientamento di Gualtiero Offamilio, l'antico precettore, l'autorevole consigliere, fedele collaboratore di vent'anni di regno. Se Riccardo di S. Germano ne immiserisce la presa di posizione, riducendola ad un meschino ripicco personale ²³, Pietro da Eboli la riconduce ad una concezione politica di cui è partecipe egli stesso, e le dà contenuto morale.

Guglielmo II è morto senza testamento: la notizia data da Pietro da Eboli è confermata dalla Cronaca di Fossanova e dagli

²² I dispersi diplomi di Guglielmo II si possono rintracciare con K. A. KEHR, *Die Urkunden der Normannisch-sicilischen Könige*. Innsbruck, 1902. La *Epistola* a Pietro Tesoriere della Chiesa palermitana che va unita al *Liber de Regno Sicilie* di Ugo Falcando è ormai riconosciuta come un opuscolo politico che si proponeva di influire in qualche modo sull'animo dell'arcivescovo Gualtiero per distaccarlo dal partito imperiale e nello stesso tempo rafforzare lo spirito di resistenza dei Siciliani. (cf. G. B. SIRAGUSA, Prefazione al *Liber de Regno Sicilie*, cit. p. XIV. Anche l'*Encomium* di Pietro da Reggio, più che un'orazione pronunciata alle esequie, sembra uno scritto polemico: La morte del re è « excidium Patriae, orbis scandalum, defectum pacis, occasum iustitiae... », « ...post tuum, rex magne, decessum, in medium gentium constituti, quocumque inflectimus oculos, fidem suspectam omnium invenimus, et metus insolitos, inexpertos strepitus formidamus... »).

²³ Cf. UGO FALCANDO, pp. 58, 85, 162, 163, 165: « Qui sibi regem eatenus suspecta familiaritate devinxerat ut non tam curiam quam regem ipsum regere videretur ». Cf. RICCARDO DI S. GERMANO, loc. cit.

Annali ceccanensi ²⁴, che implicitamente rivelano l'amarezza dei sudditi, i quali avevano fino all' ultimo atteso e sperato che il re provvedesse alle sorti del regno.

Il re aveva già provveduto con il giuramento di Troia: non aveva niente da aggiungere, niente da modificare, e la cosa è tanto più significativa perchè il re « quando in extremis laborabat » era stato in grado di assegnare ad Enrico II d' Inghilterra quel legato che Riccardo Cuor di Leone rivendicò poi con tanta energia ²⁵.

Non si può escludere il convergere, il sovrapporsi di altri motivi di convenienza ²⁶: le componenti di ogni avvenimento, di ogni situazione sono sempre molteplici, anche se non tutte hanno la stessa forza, ma la risoluzione che contraddiceva, che rinnegava una tradizione politica ormai secolare, era un supremo eroico atto di fede nell'unità della *respublica christiana*; era un proposito costruttivo che si sarebbe tradotto nella grande politica imperial edì Enrico VI, e che assai meglio di un cinico « après moi le déluge » risponde all'immagine del re « cuius vita placui Deo et hominibus » ²⁷.

GINA FASOLI

²⁴ PIETRO DA EBOLI, loc. cit. e note.

²⁵ *Gesta Henrici II*, in M. G. H. SS. XXVII, 118.

²⁶ L' AMARI, il LA LUMIA, lo CHALANDON, il SALVATORELLI — con progressivo affinamento di esposizione — riconnettono l'accordo normano-svevo alle esigenze della politica orientale di Guglielmo II; il ROTA, sviluppando nell' introduzione Pietro da Eboli la tesi avanzata dallo HARTWIG in una lettera riportata dall' AMARI in Mem. Acc. Lincei, cit., collega l' intesa agli interessi della politica antisveva di Enrico II di cui Gualtiero Offamilio, non immemore della sua origine inglese, si sarebbe fatto strumento (pp. XXXVII-XXXVIII e p. 16 n. al verso 83); distraendo gli Svevi dalle cose di Germania con l'attirarli verso l'Italia Meridionale, verso la Terrasanta. D'altra parte Pietro da Eboli aveva anche affermato che

*Lucius in nuptu pronuba causa fuit;
Lucius hos iungit quos Celestinus inungit*

ed il ROTA accetta l'affermazione che è invece generalmente rifiutata, m. cf. I. MALLEZ, cit.

²⁷ RICCARDO DI S. GERMANO, loc. cit.

UNA IPOTESI SUI RAPPORTI TRA ANTONELLO E PIERO DELLA FRANCESCA

Il problema dei rapporti tra Antonello e Piero della Francesca fu, come è noto, posto dal Longhi nel 1914. Subito accolto da A. Venturi nel relativo capitolo della *Storia dell'Arte*, e avvalorato in altri saggi, può dirsi ormai uno dei nodi più ricchi di significato della storiografia artistica.

Per essi il grande messinese, con il carico della sua esperienza della pittura fiamminga, e, più particolarmente, borgognona, veniva inserito nella solenne prospettiva della più alta cultura italiana di quel momento, e il suo viaggio nel Veneto apriva la strada alla più moderna pittura europea.

Di tali rapporti non è traccia però nella più antica storiografia, e unico supporto per conferire ad essi un fondamento storico sono stati i confusi ricordi del Vasari, laddove si accenna alla presenza dell'artista a Roma, in un tempo che s'è ritenuto assai vicino a quello in cui vi operò il grande maestro di Borgo S. Sepolcro o, comunque, in un tempo in cui la eco di quel memorabile passaggio non era ancora del tutto spenta.

Ma di là di ogni positivo riferimento o, se più piace, di ogni concordanza cronologica, restava il polittico messinese di S. Gregorio (fig. 1), la cui intavolazione così fermamente incentrata sugli assi di convergenza prospettiva, rivelava, per ogni verso, l'esperienza intima e vivace del linguaggio pierfrancescano. Il silenzio delle fonti era compensato, su un punto di tanto rilievo, dagli aspetti formali delle opere, ed era tutt'insieme il risultato più alto di una critica finalmente attenta ai valori formali, al significato più intimo delle opere, colto nel nucleo vitale delle connessioni genuinamente storiche. Siffatta critica ha, come è ben noto, condizionato tutte le successive indagini sull'artista.

Pur inessenziale ai fini della sua validità, una conferma di ordine, per così dire, documentario, giunge sempre opportuna a riprova dei risultati raggiunti per la via maestra dell'analisi formale.

L'accennata conferma è offerta dalla pala di altare di Lorenzo da Viterbo (fig. 2) scoperta nella chiesa di S. Michele a Cerveteri, apparsa alla Mostra della pittura viterbese tenutasi lo scorso anno, ed ora esposta nella Galleria Nazionale di Palazzo Barberini in Roma.

Non sta a noi documentare l'importanza che — dopo i gravi danni subiti, a causa della guerra, dagli affreschi della Cappella Mazzatosta in S. Maria della Verità di Viterbo ¹ — viene ad assumere, pur con tutte le sue discontinuità, la pala di Cerveteri nei confronti della personalità di Lorenzo; ciò del resto è stato egregiamente fatto tanto dal prof. Zeri, che ha scoperto ed identificato il dipinto, prima ancora che il restauro mettesse in luce l'iscrizione con il nome dell'artista e la data 1472 ²; quanto dal dott. Faldi, estensore della relativa scheda nel *Catalogo* della Mostra di Viterbo ³, dal dott. Nolfo di Carpegna cui si deve il nuovo catalogo della Galleria romana ⁴ e da altri ancora ⁵. A noi interessa invece porre in rilievo le analogie che intercorrono tra l'intavolazione della pala di Viterbo e l'intavolazione del già ricordato politico messinese di S. Gregorio, che Antonello sottoscrisse nel 1473, cioè ad un anno di distanza dalla pala di Viterbo. Le analogie si fermano, come è ovvio, alla parte inferiore, dal momento che, diversamente dal politico messinese, la pala di Viterbo, probabilmente rimasta incompiuta, non ebbe mai un secondo ordine.

Nell'uno e nell'altra, al centro della composizione, è posta la Vergine col Bambino, assisa in trono, ed ai lati due figure di Santi. Nel politico messinese leggere liste tripartiscono la composizione, ma lo spazio entro cui son collocate le tre figure è sentito come un ambiente unico. Uno zoccolo limita siffatto spazio e dà ad esso misura; al di sopra dello zoccolo, nel politico messinese, scendono aurei velari, mentre nella pala di Cerveteri ogni diaframma è tolto, e si coglie la luminosa distesa del passaggio. Per tal via l'intavolazione della pala di Cerveteri

¹ Cfr. C. BRANDI, *Mostra dei frammenti ricostituiti di Lorenzo da Viterbo* (Roma 1946).

² Cfr. F. ZERI, *Una pala d'altare di Lorenzo da Viterbo*, in « Bollettino d'Arte », gennaio-marzo 1953, p. 38 e sgg.

³ Cfr. *La pittura viterbese dal XIV al XVI secolo* (Viterbo 1954), pp. 57-59.

⁴ Cfr. NOLFO DI CARPEGNA, *Catalogo della Galleria Nazionale — Palazzo Barberini — Roma* (Roma 1953), p. 38.

⁵ Si veda, ad esempio, L. GRASSI, *La Pittura nel Viterbese*, in « Nuova Antologia », gennaio 1955, pp. 94-95.



Fig. 1 — ANTONELLO DA MESSINA, *Polittico di S. Gregorio* (Messina, Museo Naz.).



Fig. 2 — LORENZO DA VITERBO, *Madonna col Bambino tra S. Michele Arcangelo e S. Pietro*
(Roma, Gall. Naz. di Palazzo Barberini).



Fig. 3 — IGNOTO, *Madonna col Bambino tra S. Lucia e S. Agata* (Randazzo, Ch. di S. Nicola).

diventa assai simile alla pala della chiesa di S. Nicola in Randazzo (fig. 3), anch'essa in connessione con il polittico antonelliano, e verosimilmente d'un artista legato all'ambiente centro-meridionale per il tramite di Antonio Solario ⁶.

Ma più che questo, quel che conta è il rigore con cui — tanto nella pala di Cerveteri, quanto nel polittico messinese — le figure, bloccate dallo squadro prospettico, convergono verso il centro; la loro limpida scansione monumentale, sia pure nella diversità e del tessuto coloristico e del tessuto formale. Nell'ambito dell'accennato assetto, e in funzione di esso, alcune analogie si fanno ancora più stringenti: si osservi, ad esempio, il ritmo con cui nell'una e nell'altra opera cadono le vesti della Vergine, o come si irradiano le dita nella mano distesa della stessa figura, o s'asestano i piedini del Bambino.

Ma, detto questo, è subito da aggiungere che non si vuole forzare il significato di siffatte concordanze, e per nulla affatto poi si vogliono allineare sullo stesso piano le due opere. Quel che si vuole insinuare è che le opere, indipendenti l'una dall'altra, e diverse anche per qualità e condizione di stile, si rifacciano, per quel che tocca l'intavolazione, ad uno stesso modello, che potrebbe essere un perduto dipinto di Piero della Francesca. Si avrebbe così una positiva, anche se indiretta, conferma del legame che stringe Antonello a Piero, e acquisterebbe maggiore efficacia l'accenno del Vasari sul soggiorno a Roma del pittore messinese.

STEFANO BOTTARI

⁶ Il dipinto di Randazzo venne segnalato dal DI MARZO (cfr. *Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti*, Palermo 1903, pp. 53-54, in nota) come opera di « uno dei migliori artefici della scuola di Antonello da Messina », ed è elencato dal Berenson come probabile opera giovanile di Antonello da Saliba.

È inutile dire che l'attribuzione proposta dal Berenson non ha alcun fondamento. Allo stesso maestro appartiene la « Madonna col Bambino » già nella Collezione Winthrop ed ora nel Fogg Museum di Cambridge, anch'essa pubblicata dal Berenson come opera giovanile del De Saliba (cfr. *Dipinti veneziani in America*, Milano 1919, pp. 46-49).

Si veda pure, per tutta la questione: S. BOTTARI, *Antonello da Messina* (Milano 1953), p. 27 e p. 102; IDEM, *La Pittura del Quattrocento in Sicilia* (Messina-Firenze 1954), p. 56.

HENRI BECQUE E LA COMMEDIA DI CARATTERE

In un discorso tenuto in Italia, a Milano, nel 1893, Henri Becque diceva potersi dividere la storia del teatro francese moderno in tre periodi, dei quali il primo andava dall' *Hernani* victorughiano alla *Dame aux camélias* di Dumas figlio e il secondo da questa alla prima rappresentazione di *Les Corbeaux*, con la quale aveva inizio il terzo periodo. L'importanza innovatrice dell'opera di Henri Becque era già al suo tempo riconosciuta; e ce ne dà testimonianza il riformatore del teatro francese, Antoine, nei suoi *Souvenirs sur le Théâtre Libre*. Antoine annotava in data 29 ottobre 1888: « Ces temps derniers Henri Becque, le vrai chef de file et le maître de tout le jeune mouvement, nous a beaucoup soutenus »; e aggiungeva che perciò contro di Becque erano cominciati gli attacchi della critica tradizionalista. Per il vero il maggior rappresentante della critica ufficiale, Francisque Sarcey, aveva sempre fatto il possibile per sminuire e limitare l'influenza innovatrice di Becque, accusandolo persino di pervertire i giovani con l'insegnar loro « una falsa concezione di quel che dev'essere il teatro ».

Nel 1886 la scena francese era ancora nelle mani di Augier, Dumas figlio, e Sardou; e i direttori dei teatri parigini dicevano che bastava loro per un anno una pièce di uno soltanto di quegli autori. Antoine descriveva così il momento storico: « Le monde du théâtre, les directeurs, les acteurs célèbres, tenaient pour le passé dont ils avaient éprouvé le succès et les profits »; le due generazioni, la vecchia e la giovane, erano l'una di faccia all'altra, ma la vecchia occupava tutte le posizioni mentre la giovane era disarmata. D'altronde il rinnovamento avvenuto nelle altre arti doveva ormai dimostrarsi anche nel teatro: « La bataille, déjà gagnée dans le roman par les naturalistes, dans la peinture par les impressionistes, dans la musique par les wagnériens, allait se transporter au théâtre ». La nuova forma di teatro era definita e perfetta nell'opera di Becque, e quindi era possibile dare battaglia. Si può dire che non già nel nome di Zola, il capo del naturalismo, bensì nel nome di

Henri Becque quel grande direttore che fu Antoine combatté e vinse la battaglia per il nuovo teatro.

Ma per meglio intendere ciò che avvenne è necessario ampliare le prospettive oltre i limiti stabiliti da Henri Becque, cioè oltre l'inizio del teatro romantico. Se dopo Corneille e Racine si legge una tragedia di Voltaire, ad esempio *Zaïre*, si deve riconoscere che sotto parvenze classicistiche essa è già un dramma borghese: l'intrigo, la vicenda esteriore, alla quale i classici non diedero mai grande rilievo, assume importanza, mentre l'unità interiore dell'opera d'arte è perduta. La morbosa sensibilità, che più tardi si esprimeva nel romanticismo, era già riscontrabile nel '700 ed era un aspetto della dissoluzione di una società; la « comédie larmoyante » del La Chaussée soddisfaceva il desiderio di commovimento da parte di una società, che andava incontro alla rivoluzione. Il dramma borghese sorgeva allora, e il teorico del nuovo teatro fu Diderot nei suoi saggi sull'arte drammatica, per esempio nelle famose pagine dal titolo *Paradoxe sur le comédien*. La teoria classica del carattere decadeva, poichè nella società borghese, che si andava formando, non più il carattere, ma la situazione aveva importanza; l'uomo non valeva ormai per ciò ch'egli stesso era, ma per il suo proprio situarsi nell'intrico sociale. Secondo Diderot non si dovevano quindi più dipingere i caratteri, al modo di La Bruyère, ma le condizioni umane e l'uomo visto attraverso la professione. Veramente un grande romanziere dipinse la società francese in ogni suo aspetto non più secondo i caratteri e piuttosto secondo i tipi determinati dalle situazioni sociali e dalle professioni: questo successore romantico di La Bruyère fu Balzac.

Se il fatto esteriore decideva il contegno dei personaggi, poteva dirsi vera anche un'altra massima di Diderot: « Il piano di un dramma può essere tracciato e ben tracciato senza che l'autore sappia ancora quali caratteri darà ai personaggi ». Ma questa era già la definizione della commedia e del dramma d'intreccio, che trovava più tardi il suo interprete nello Scribe. Dal 1820 al 1850 lo Scribe dominò le scene francesi, e la cosiddetta « tecnica teatrale », cui alcuni critici si richiamano ancor oggi, è la tecnica dello Scribe, abilissimo nel costruire pièces ad intreccio al modo di un congegno meccanico. Questa « tecnica » nello stabilire le linee di un intreccio, così da tener avvinta la tensione e la curiosità del pubblico, fu intesa da tutta una

scuola critica al modo di una norma, alla quale si attribuì un valore simile a quello dato un tempo alle regole classiche del teatro, e fu ritenuto errore lo scostarsi da cotale norma. Il teatro dello Scribe dava l'esempio di un simile procedimento della composizione teatrale, e da qual teatro la poesia era esclusa. Alla poesia e ai caratteri veniva sostituito il gioco del formarsi e sciogliersi di un intreccio, mentre le idee e la morale ispiratrice corrispondevano, nel modo più ovvio e banale, a quelle del pubblico. La stessa concezione « tecnica » del teatro proseguì in Sardou, seppure con minore eleganza, poichè meno elegante era la società del secondo Impero di fronte a quella della monarchia Orleanese, e trovò un nuovo significato artistico nel « vaudeville » di Labiche. Al mestiere e alla tecnica Labiche riuniva un gusto della caricatura comica, una vivacità dell'azione, per cui l'intricarsi e districarsi della vicenda erano tramite e modo di una forma d'arte nuova. La velocità del movimento sulla scena e la vivacità della parodia ricordavano la comicità del clown, e il teatro di Labiche sembrava prevedere sin d'allora il movimento delle comiche finali nel cinema. Non troviamo caratteri e individualità poetiche nello Scribe, nè opera d'arte compiuta nel teatro di Victor Hugo e neppure in quello di Dumas padre, ma piuttosto, se consideriamo il teatro romantico, nelle commedie del delizioso poeta, che fu de Musset. Questi riprendeva però una tradizione dell'« ancien régime », il gioco della fantasia e il gusto della sottile e delicata analisi psicologica, ch'erano già stati di Marivaux.

Il primo periodo del teatro moderno ha termine con *La dame aux camélias*, e di fronte allo schematismo dello Scribe il dramma della cortigiana che muore d'amore era un tentativo di captare la realtà e un apporto di vita nuova sul teatro. Fra il 1850 e il 1880 la triade formata da Emile Augier, Alessandro Dumas figlio e Sardou, dominò incontrastata. Augier proseguiva nella esaltazione della moralità imperante, ch'era stata il sostegno del teatro dello Scribe, ma doveva difendere quella morale contro la corruzione del secondo Impero; e poichè in nome del « juste milieu » criticava la immoralità, cui si abbandonava la borghesia di nuova formazione, egli era indotto ad osservare quella borghesia con occhio acuto: perciò il suo teatro conserva qualche valore come storia del costume. Quanto a Dumas figlio, la novità del suo teatro consisteva nella critica delle convenzioni sociali secondo un'ultima eredità del roman-

ticismo e delle idee di Rousseau, difendendo i diritti dell'amore e della natura. Già nel 1876 Henri Becque aveva scritto: « Le divorce et les enfants naturels, ces vieilles loques de l'art dramatique... Dumas fils sur de tels sujets est inépuisable en bonnes grosses bêtises et il est inutile d' en ajouter aux siennes ».

Dopo vent'anni e più durante i quali il teatro di Dumas aveva trionfato, le sue idee erano luoghi comuni, e valevole nel suo teatro rimaneva e rimane soltanto la piacevolezza del conversare parigino in ambienti aristocratici. Come più tardi Mirbeau dirà di Bourget, Dumas figlio conosceva soltanto crisi d'anime, che avessero, allora, centomila franchi di rendita. Quanto al Sardou è da notare che fu l'unico ad intendere l'importanza del rinnovamento apportato da Becque nel teatro. Infatti Sardou riduceva il problema dell'opera teatrale al procedimento della sua composizione, ma gli era evidente la novità del procedimento seguito da Henri Becque, anche se non comprendeva interamente il valore poetico della sua opera.

Henri Becque diceva una volta di essersi trovato tra due epoche e tra due scuole: « Je me suis trouvé placé entre deux générations d'auteurs dramatiques comme le personnage de La Fontaine entre deux maîtresses, l'une qui voulait m'arracher mes cheveux noirs, l'autre qui ne voyait pas mes cheveux blancs ». Sarcey e la critica tradizionale lo avrebbero voluto più alla vecchia maniera, mentre i naturalisti e il Théâtre Libre pretendevano ch'egli fosse più giovane di quanto sentiva di essere. A lui pareva di essere malinteso dall'una e dall'altra corrente ed era in polemica con ambedue. Rimase celebre la sua boutade contro Ferdinand Brunetière, l'illustre critico della « Revue des deux mondes », che aveva affermato esser ufficio della critica il conservare la tradizione: « Vaine parole ! — Becque protestava — la tradition littéraire se fait sans vous, contre vous, malgré vous »; non i critici, ma gli autori, che l'hanno nel sangue, i creatori, diceva, conservano e innovano la tradizione. Ma del teatro naturalista, che sorgeva allora, gli dispiacevano i programmi applicati all'arte, e nel 1887 scriveva: « Je n'ai jamais eu beaucoup de goût pour les assassins, les hystériques, les alcooliques... ». Per lui i naturalisti erano « un parti littéraire » e non avevano prodotto nulla di valevole nel teatro.

Quando però Antoine ebbe fondato il Théâtre Libre con una compagnia di attori scelti, educati e formati da lui, pre-

sentando un teatro rinnovato nei modi dell' interpretazione e della scenografia e libero dall' eccesso di dogmatismo naturalista di Zola e seguaci, Becque fu sedotto. Antoine scoprì infatti e portò al successo gli autori sino allora esclusi dai teatri ufficiali e che furono poi i maestri del teatro francese sino al 1920: Portoriche, François de Curel, Hervieux, Fabre, Lavedan, Courteline, altri ancora; ed inoltre egli introdusse in Francia Tolstoi con *La potenza delle tenebre*. Ibsen con *Gli spettri* e *L' anitra selvatica*, Strindberg con *La signorina Giulia*, Verga con *La cavalleria rusticana*. Il Théâtre Libre fu imitato all' estero e un teatro simile sorse a Londra, un altro a Berlino, mentre sulle scene italiane Giacosa, Marco Praga, Rovetta erano gli autori del nuovo teatro. L' intero movimento artistico però, secondo la critica francese tradizionalista come secondo il giudizio di Antoine, risaliva e s' ispirava agli insegnamenti dell' autore della *Parisienne*. René Doumic diceva dei nuovi autori francesi ch' essi erano « les disciples réalistes de M. Becque ».

* * *

La polemica era necessaria per l' autore che rinnegava le convenzioni del teatro romantico e si opponeva d' altronde alle esagerazioni del naturalismo; e se Becque non esitò a satireggiare i tentativi mal riusciti dello Zola o dei Goncourt, l' antagonista maggiore fu per lui Francisque Sarcey, il critico del « Temps », il difensore del teatro romantico. A costui d' altronde si deve riconoscere il merito di aver per primo inteso che Henri Becque nelle sue due opere maggiori rinnova e ricostituisce il modo classico della commedia. Dopo la rappresentazione di *Les corbeaux*, nel 1882, Sarcey diceva che l' opera si accostava alla « grande comédie, celle de Molière », e dichiarava nel 1886 a proposito della *Parisienne*: « J' ai comme une idée que cette comédie dans vingt ans sera consacrée chef-d' oeuvre ». Ma i rapporti sufficientemente cordiali tra il critico e l' autore si guastarono decisamente allorchè quest' ultimo, nel 1888, per difendere il Théâtre Libre si buttò con generosa audacia nella polemica contro la tecnica tradizionale, cui Sarcey era devoto.

Becque fu un grande polemista: il suo gusto molieresco della caricatura faceva dei suoi avversari caratteri comici; ama-

va ridere e irridere, e lo dimostrò nel burlarsi ferocemente del generale Boulanger e del suo cavallo bianco come nel satireggiare le pubblicazioni antisemite del suo tempo o nel difendere la democrazia contro i nostalgici del regime napoleonico, contro i decadenti e gli esteti dell'ultimo decennio del secolo scorso, che spregiavano l'opera compiuta dalla democrazia, perchè parevano mancare nella politica le figure eroiche. Forse la migliore delle sue satire letterarie è quella contro Sarcey in un feuilleton alla maniera del critico del « Temps ». Becque finge che Sarcey assista alla prima rappresentazione del *Tartuffe*, invitato dal Re Luigi XIV°; e dovendo poi farne un referto al pubblico, Sarcey stronca la commedia di Molière, perchè non si attiene alle sue idee sulla tecnica del teatro. « C'est l'enfance de l'art », Becque faceva esclamare a Sarcey, e riportava la deplorazione già rivolta dal critico a lui stesso, quando gli aveva rimproverato di sprecare i suoi doni nello scrivere scene adatte a una rivista mondana: tale infatti era stato dapprima il giudizio di Sarcey su *La Parisienne*. Ora, nella caricatura attribuitagli da Becque, Sarcey lamentava: « Ah ce Molière, que de mal il se donne pour gâter les admirables dons qui lui ont été départis par la nature ! »

Non meno aspramente Becque si burlava di Pailleron, imitando il discorso tenuto da costui all'Accademia per la « réception » di Ludovic Halévy, l'autore di vaudevilles; e con mordace ironia egli satireggiava anche Dumas figlio e il personaggio delle sue commedie, ove Dumas si raffigura: « l'homme adoré par les femmes et qui leur résiste à toutes, ce Dom Juan rentré ». Dumas figlio si riteneva un rinnovatore della morale e dei costumi, si gloriava di difendere nel suo teatro « les filles séduites » contro la severa moralità dell'epoca; e Becque osservava che le idee morali di Dumas si riassumevano in una sola, « bien singulière et bien difficile à exprimer: Dumas a voulu déplacer la virginité, l'imposer aux hommes et ne plus l'exiger des femmes ».

I motti di spirito del nostro erano di un uomo di mondo e di un grande uomo di lettere, e la sua reputazione di uomo di spirito era tale che glie ne venivano attribuiti: « ce sont des coups de Becque », i parigini commentavano. Ma la vivacità e la mordacità della polemica non avrebbe per noi valore se non si richiamasse ad alcune idee generali, anzi ad un sistema di idee e particolarmente ad un'estetica. Henri Becque vedeva

nel teatro un insieme di convenzioni; e potremmo ricordare che già Diderot definiva il linguaggio della tragedia « une formule donnée par le vieil Eschyle, un protocole de trois mille ans »; il teatro si attiene ad un protocollo come la cerimonia religiosa segue un rituale. Secondo Becque le convenzioni teatrali hanno per scopo di raffigurare la verità: « Sans vérité il n'y a pas d'art dramatique ». Nei suoi studi su Molière, Shakespeare, Aristofane, precisava però doversi intendere per verità la umana verità dei caratteri, la verità di cui parlavano i grandi classici francesi; e infatti di questa corrispondenza dell'arte alla verità, al modo di una ideale corrispondenza e non di una ripetizione veristica, egli dà un mirabile esempio, quando osserva che gli stessi modelli, di cui Racine aveva usato per comporre le sue eroine, avevano servito a Molière per raffigurare i suoi caratteri comici. Supponete la celebre Madamigella di Scudéry seduta un istante fra Racine e Molière: ella poteva ispirare a Racine il ritratto di Bérénice e a Molière quello di Philaminte, l'eroina comica delle *Femmes savantes*. La corrispondenza fra la vita e l'arte non si può quindi mai intendere come un rapporto esterno e di similarità al vero. Egli contraddiceva ugualmente la teoria deterministica d'influenza del clima e dell'ambiente, cara al Taine, ed escludeva dal giudizio di un'opera ogni criterio estraneo all'arte: « Les idées ne comptent pas pour un auteur dramatique, il n'y a que les caractères qui comptent. Les idées sont discutables et incertaines, les caractères au contraire sont invariables et absolus, et la fonction d'un auteur dramatique n'est pas de discuter des idées éphémères, mais de nous peindre des caractères éternels ». Quando voleva raffigurare due grandi creatori di caratteri, come Molière o Shakespeare, cercava di precisare il loro modo di essere nella società di cui facevano parte e riduceva l'artista alla figura e all'immagine dell'uomo del mestiere, del buon operaio: quindi affermava che l'autore drammatico, dedito a rappresentare caratteri, non ha tempo di far altro nè di formarsi una propria opinione, filosofica o politica: « sortez-le de son art, c'est un ignorant et il n'est bon à rien ». Il concreto esame della realtà storica lo dissuadeva dall'esaltazione del genio propria all'estetica romantica; ma una simile raffigurazione dell'artista creatore sta a significare un ritorno alla estetica classica. In una conferenza del 1886 su « Molière et l'Ecole des femmes », Becque diceva che non un'idea storica,

sociale o politica, ma la capacità di rappresentazione dei suoi simili aveva fatto la grandezza di Molière.

A sua volta uno fra i critici a lui contemporanei che meglio ne intesero l'opera, Jules Lemaître, osava dire di *Les Corbeaux*: « Une comédie où, (comme dans la tragédie de Racine, mon Dieu, oui !) la situation initiale, de réalité moyenne, est engendrée par les caractères et se développe ensuite le plus uniment du monde et presque sans intrusion du hasard ». Lemaître notava il rapporto fra Teissier di *Les Corbeaux* e Harpagon, e ancora fra i notai di Molière e il notaio che aiuta a derubare la famiglia Vignerot. Più tardi Emile Faguet riconoscerà nell'atto unico, *Les honnêtes femmes*: « un pastiche à la manière de Molière », e dirà che *Les Corbeaux* si riprendono a Molière « et à Molière seul ». Per difendere una visione classica del teatro e del compito dell'arte Henri Becque doveva insomma avversare nel secolo scorso tradizionalisti e naturalisti; ma oggi, quando in gran parte il teatro del naturalismo è divenuto un ricordo letterario, il teatro di Becque acquista per noi il suo valore classico e noi possiamo confermare e meglio precisare i giudizi di Lemaître e di Faguet. Al di là del mutare dei costumi e delle convenzioni, Henri Becque è riuscito a rappresentare alcuni modi di essere costanti, a definire il carattere, e nel carattere l'individualità ad un tempo unica e tipica.

* * *

Henri Becque fu parigino, di una famiglia che similmente a quella descritta nei *Corbeaux* andò progredendo negli agi attraverso il costante lavoro; ma ne fu il figliol prodigo. Egli era nato nel 1837, dopo gli studi regolari si era impiegato, ma nel desiderio di dedicarsi al teatro aveva abbandonato l'impiego per darsi al giornalismo letterario. Nel 1868 riusciva a rappresentare *L'enfant prodigue* con discreto successo: aveva inteso sin d'allora che per il teatro dell'epoca il problema era di usare dell'esperienza definita nel romanzo francese, e cioè di presentare i tipi, che avevano già una loro esistenza nel romanzo di Balzac. Il teatro, ultima forma nella evoluzione delle arti, usa infatti in ogni periodo dell'esperienza delle altre forme letterarie. E se nella prima commedia si notava una influenza del teatro di Labiche e un simile gusto di rappresentazione di

caratteri comici della piccola borghesia cittadina, nella seconda pièce, *Michel Pauper* l' influenza di Balzac giovava a trasporre l' intreccio del dramma romantico in un' atmosfera di maggiore realismo. La terza commedia, *L' enlèvement*, data nel 1871, segnava invece il tentativo di conciliare la propria natura d' innovatore con la tradizione consacrata dai critici e dal pubblico; e il tentativo doveva fallire, sicchè non stupisce il mediocre esito della rappresentazione.

Dopo un periodo durante il quale egli si dedicava agli affari e faceva il commissionario di Borsa, il che forse lo aiutò anche ad una visione più immediata della realtà, Becque scriveva nel 1876 *Les Corbeaux*, che soltanto nel 1882 riuscì a rappresentare. La serata del 14 settembre alla Comédie Française fu di battaglia combattutissima, ma terminò col successo. Frattanto da parecchi anni egli andava svolgendo in vari giornali la sua acuta critica, e quando il 7 febbraio del 1885 *La Parisienne* veniva data al Théâtre de la Renaissance, l' ambiente era meglio preparato a intendere la novità dell' opera. Alcuni critici riconobbero alla commedia una importanza simile a quella avuta nella storia del teatro dalla *Dame aux camélias*. Becque aveva in quegli anni già rappresentata *La navette*, faceva alla *Parisienne* seguire *Les honnêtes femmes* e scriveva *Le départ*: tre autentici capolavori, esempi di commedie in un atto così perfette come alcuni racconti di Maupassant nell' arte narrativa; e mi richiamo al novelliere anche per l' affinità della sua visione con quella di Henri Becque. Nel 1887 questi cominciava la sua ultima opera, *Les Polichinelles*, una satira dell' ambiente finanziario e della mondanità parigina, che non terminò mai.

Egli si presentò anche all' Accademia con qualche possibilità di riuscita, ebbe alcuni voti nelle due diverse presentazioni, quindi ne desistette, dopo constatata l' ostilità degli autori di teatro, tra i quali Dumas, che facevano parte della compagnia: « Ils ne me pardonnent pas, — scrisse, — d' avoir fait du théâtre comme eux ou autrement qu' eux ». Si disse che la sua burla a Pailleron e all' Académie Française gli avesse alienato l' animo della compagnia, ma gli accademici erano uomini di spirito e quella satira non sarebbe stata una ragione sufficiente per escluderlo. Becque era però autore troppo discusso, causa di polemiche e polemista egli stesso, per essere accetto all' Accademia, il cui ufficio fu sempre di riconoscere la fama

indiscussa, anche se mediocre. Egli aveva nozione del valore quasi dirimente della sua personalità, e lo dimostrava scrivendo ad un critico, che voleva fare uno studio delle sue opere: « Mais pourquoi vouloir vous compromettre ? » Nondimeno *La Parisienne*, ripresa in un' edizione privata nel 1890 in casa dei marchesi d' Aubernon, con Mademoiselle Réjane nella parte di Clotilde Du Mesnil, e poi ridata lo stesso anno alla Comédie Française, ed anche la ripresa negli anni seguenti di *Les Corbeaux*, confermavano al suo autore la fama acquisita di un classico del teatro moderno.

Un contemporaneo così lo descriveva: « Il a une fière tête sur ses épaules, un beau front, des yeux au regard d'une acuité presque gênante, et sous la grisonnante moustache en brosse une bouche sinieuse et sarcastique ». E altri disse di lui: « Il fut aigre avec charme et amer avec élégance ». Nel 1899, l' 8 maggio, portato in casa di salute per una grave malattia di bronchi, al dottore che dovendogli fare una dolorosa iniezione si scusava, diceva: « Faites, docteur, je vous assure que c'est délicieux ». Moriva il 25 maggio a sessantadue anni, e fu vero ciò che aveva detto a Robert de Flers: « Ils pourront faire tout ce qu' ils voudront, j'aurai un jour ma statue ». D'altronde già durante la vita Rodin lo aveva voluto ritrattare. Una delle ultime sue pagine polemiche finiva con le parole: « Que l'on est heureux dans notre sacré monde littéraire d'avoir fait quelque chose et de ne pas tenir à grand' chose ».

* * *

Henri Becque intitolò commedia *Les Corbeaux*, non dramma, benchè alla fine del primo atto il cadavere di Vignerone, il padre, venga portato in scena, e al terzo una delle figlie, Blanche, impazzisca. Ma lo sfondo drammatico serve a dar rilievi alle figure dei cosiddetti corvi, che depredano la famiglia, e all' ironia e alla satira, insomma agli elementi propri della grande commedia, ove, come nel *Tartuffe* o nel *Dom Juan* o nel *Misanthrope*, la commedia si eprime da una vicenda drammatica. La scena ove la madre si consiglia con le tre figlie e dove più si manifesta lo smarrimento di quelle povere creature, suscita una sensazione di ironia quasi metafisica, l' ironia del destino; e sottile e straziante questa s' insinua a confermare, pur nei momenti di maggiore drammaticità, lo spirito della

commedia, nella quale non vi è vero e proprio intreccio: per lo svolgimento delle vicende, così spontaneo, e per l'intensità della diffusa tristezza non saprei ricordare altro nome nel teatro moderno se non quello di Ceckhov; e qualche affinità vi è anche nell'atmosfera.

In alcune sue pagine, ove rilevava l'importanza del pensiero estetico di Henri Becque, Benedetto Croce difendeva *Les Corbeaux* dall'accusa di pessimismo, e precisava che molta bontà, umanità, pietà e tenerezza avvivavano la commedia. Infatti essa s'ispira anche alla pietà per i vinti in una società spietata verso i deboli, e spontaneamente tornano alla mente parole dell'autore a commento della propria opera: « J' aime les innocents, les dépourvus, les accablés, ceux qui se débattent contre la force et toutes les tyrannies ». Una famiglia borghese è descritta nella sua felicità serena, raccolta intorno al padre, e quand'egli viene improvvisamente a mancare si assiste alla rovina inevitabile della famiglia, ove la madre è sprovvista di sufficiente esperienza per difendere quel benessere faticosamente ottenuto con molti anni di lavoro. I corvi derubano e devastano, e la conclusione è a lieto fine, un tremendo lieto fine: il socio d'affari del padre, e che ne aveva sfruttato il lavoro, il vecchio usuraio, che è riuscito a derubare la famiglia dell'eredità paterna, ne ottiene in moglie la figlia ventenne, dopo aver inutilmente tentato di prostituirla al proprio piacere; e la fanciulla innocente si sacrifica e accetta il matrimonio, di cui ha orrore, per salvare dalla fame le due sorelle e la madre.

Henri Becque percorreva nella sua opera una traiettoria per alcuni aspetti simile a quella di Flaubert. Questi invero dal più esaltato romanticismo giungeva al realismo di *Madame Bovary* e dell'*Education sentimentale* e concludeva in un capolavoro del romanzo comico, *Bouvard et Pécuchet*, nel quale, come Riccardo Bacchelli rilevò, Flaubert si riprendeva all'insegnamento di Molière. La evoluzione di Henri Becque dal giovanile libretto d'opera *Sardanapale* a *Les Corbeaux* va dal romanticismo al realismo comico e tende poi a raggiungere sempre meglio la comicità nel dramma. Si ricordi l'atto unico *Le départ*, dove vediamo come la « première » di un « atelier de couture », rimasta onesta, sia indotta alla galanteria dall'orrore della mediocre vita cui è condannata. Vi è una serie di donne galanti nel teatro di Becque, al modo come Degas si divertiva a disegnare le « petites danseuses » dell'Opéra, sem-

pre secondo profili incisivi e netti. Così Antonia, la protagonista di *La Navette*, lei stessa e gli uomini che le sono attorno, sono figure comiche, e il carattere dei vari uomini qui muta secondo la situazione di fronte alla donna e secondo lo sguardo, ch' essi credono di poterle rivolgere. In questo atto unico Henri Becque si avvicina come non mai alla commedia di Labiche; ma l' intreccio serve a dar rilievo al carattere.

La Navette, la spola, e la spola è la bella Antonia ! prefigura e prepara la *Parisienne*: bastava trasportare la donna e i tre uomini attorno di lei in un ambiente borghese, trattando il tema con lo stile che conveniva alla moralità e ai costumi della media borghesia. Anche ne *La Parisienne* qualche cosa rimane dell' intreccio alla Labiche, però animato dalla verità dei sentimenti: « Il y a un peu de tout dans les larmes d' une femme », Clotilde dice. Veramente ella è la donna dipinta e raffigurata da un secolo d' arte, oggi ancora veritiera e viva, quando ormai è sparita la società del 1880 in Francia; nè la *Parisienne* è una commedia di costumi, bensì di caratteri.

Si sa che la commedia si formò nell' animo dell' autore da un' esperienza veramente vissuta, e il ricordare un sonetto di Becque, dedicato a descrivere quella esperienza, serve a precisare il lavoro compiuto per trasformare la vissuta esperienza in opera d' arte. Il sonetto, che si può giustamente dire di Lafont, secondo il nome di uno dei personaggi della *Parisienne*, lamenta il dolore del tradimento e il cinismo della donna, mentre invece la commedia dà il vivo ritratto di lei, secondo una contemplazione libera e disinteressata. Di Clotilde, Jules Lemaitre annotava ch' era una piccola creatura d' istinto e « de jouissance »; ma se tale soltanto, ella non sarebbe *La Parisienne*. Ella è capace di un dominio di sè e delle circostanze, nello sforzo tenace di conciliare con i propri istinti la sua immagine di donna e di non sminuirsi nell' animo degli uomini che le sono attorno; il dominio di sè fa dell' essere istintivo una donna di alta civiltà.

Senza dubbio il teatro di Henri Becque assumeva il compito di una critica dei costumi, ed egli, nell' opera non terminata, *Les Polichinelles* avrebbe voluto raffigurare il quadro di un ambiente sociale secondo uno sguardo satirico. Ma già un tale proposito provava ch' egli si era troppo assoggettato all' influenza della scuola, che da lui aveva preso principio: l' idea di tracciare il quadro di una società risente del naturalismo. Gli

artisti del comico, Molière o Goldoni, si contentarono di dipingere caratteri, piuttosto che ambienti sociali; secondo la concezione classica il carattere forma l' ambiente e non l' ambiente il carattere. Becque comprese ch' egli non riusciva all' intento; e il suo rigore artistico non gli permise di terminare *Les Polichinelles*. Più valevole di questo abbozzo è la commedia in un atto, *Les honnêtes femmes*, ove l' ironia pur sempre arguta sui costumi della società borghese si raddolcisce nel tratteggiare le immagini di una giovane moglie fedele al marito e di una fanciulla, che attende di esser anch' ella prescelta a sposa e di formare una sua famiglia; e queste raffigurazioni sembrano quasi tipi e caratteri di donna contrapposti al diverso carattere della *Parisienne*.

* * *

Quando avviene di assistere alla rappresentazione di un' opera di Molière alla Comédie Française od in uno dei teatri parigini, siano le *Fourberies de Scapin* nella recitazione di Barrault, o l' *Ecole des femmes* o *Le Tartuffe* nella recitazione di Jouvett, sembra a volte che l' enorme potenza comica di Molière nelle interpretazioni odierne sia contenuta e sminuita. Alla tradizione classica, legata al modo di recitare e di rappresentare usato da Molière nel proprio teatro, si sovrappone infatti nell' evoluzione storica lo stile del teatro di Marivaux e di De Musset. Ma quello di Molière era un teatro di corte, e gli spettatori assistevano alla commedia press' a poco al modo degli dèi antichi alle vicende umane, come a qualcosa di diverso, perciò anche ridicolo, che li divertiva. Invece quello di Marivaux e di De Musset fu un teatro di società, e la commedia pose in scena situazioni e vicende, che potevano esser avvenute agli spettatori. Gli uomini ridono in diverso modo se ridono di sè o ridono degli altri, e diversamente se, ridendo di altri, sospettano che la risata si rifrangano su loro stessi; il comico ne diviene assai più guardingo.

La diversità dei costumi della borghesia e del popolo era per la corte regale un elemento del comico, e Molière doveva accentuare questo aspetto. Tartuffe è comico anche perchè diverso, per stile e costumi, dalla famiglia di media nobiltà nella quale si è insinuato. Ma quando fu perduta la nozione di una diversità caricaturale, la società, che aveva raggiunto ormai

nuove forme, doveva sentire in altro modo il comico di Molière. La società borghese non può ridere di sè al modo come l'aristocrazia della corte di Luigi XIV° rideva della borghesia; e nello sminuito senso della diversità, di decennio in decennio gli aspetti caricaturali si affinarono, ma se ne sminuì anche la potenza comica.

Queste considerazioni valgano a meglio intendere come la tradizione della commedia di carattere fosse decaduta dopo la rivoluzione e nel secolo XIX°. Gli spettatori erano usi ormai a veder esaltati i loro buoni sentimenti nel teatro di Augier e di Dumas figlio, mentre i vizi erano sempre di qualcun altro, che si riteneva non far veramente parte della società e non essere dunque in teatro. Non è difficile immaginare quali proteste in quell'atmosfera e in quell'ambiente il teatro di Becque dovesse suscitare, poichè poneva in scena vicende possibili e vere nella vita, e le vicende e i caratteri della società borghese erano rappresentate con il gusto caricaturale, di cui Molière aveva dato prova per il divertimento del Re Sole. Prima d'allora non si era mai imitata la realtà della vita contemporanea con un simile rilievo, non si erano visti in scena furfanti così borghesemente rispettabili e veri come i « corvi » attorno alla famiglia Vignerot, nessuno aveva veduto la donna, la signora della media borghesia, presentata al modo di Clotilde Du Mesnil; e l'autore pretendeva che tale donna fosse la tipica Parigina.

Chi poteva Henri Becque divertire, chi era lo spettatore ideale per il suo teatro? Il pubblico doveva accettare e riconoscere l'opera d'arte, ma il piacere degli spettatori era commisto ad amarezza; e forse soltanto l'autore poteva davvero divertirsi. Egli si sentiva estraneo alle vicende da lui raffigurate, e se la sua non era la serena estraneità del Re Sole dinanzi alla commedia molièresca, era però la serenità del saggio di fronte al tumulto di cupidigie e d'impulsi e d'istinti, di fronte al male e al bene, che gli si dimostravano nelle forme e nei modi della società civile. Henri Becque per rappresentare quella società aveva definito un nuovo insieme di convenzioni teatrali, preparando la via, senza propriamente volerlo, al teatro naturalista e verista; ma il suo fu piuttosto un rinnovamento del teatro comico classico. Il pubblico, i critici, irritati, accusavano di pessimismo, di cattiveria, di malignità l'autore, che rappresentava gli uomini del suo tempo come in altre circostanze so-

ciali Molière aveva considerato e rappresentato i propri contemporanei. Nella letteratura francese Becque ha certamente predecessori, non soltanto Molière, ma quei moralisti, La Bruyère o La Fontaine o Champfort, che senza illusioni e non mai delusi, giunti alla inconsueta saggezza concessa a pochissimi, nella loro visione limpida della vita e degli uomini riescono ad amare la vita e gli uomini, ed a motteggiare, a sorridere e a ridere. I contemporanei descrivono spesso Henri Becque sorridente o, come Antoine nei ricordi, parlano della sua gaia risata: « Son rire puissant sonne gaiement dans la nuit ».

ALESSANDRO PELLEGRINI

DEL PROIBITIVO E DI ALCUNI USI DI *SENZA* IN SICILIANO

È un fatto acquisito che la sintassi dialettale è per il linguista una fonte inesauribile di insegnamenti preziosi i quali permettono di dare spesso una soluzione soddisfacente a problemi di linguistica storica e generale. La complessa struttura sintattica del siciliano non contraddice questa constatazione, anzi la conferma e avvalorata, perchè tanto nel corso della sua evoluzione quanto nella sua fase attuale questo dialetto presenta moltissimi fatti degni di nota e di studio.

È mio proposito qui richiamare l'attenzione su alcuni usi singolari di *senza* quale esponente dell'enunciato negativo e quale elemento lessicale che oscilla tra la funzione preposizionale e quella avverbiale.

Si tratta delle seguenti formule:

- I) *senza* + *infinito* per la nozione del proibitivo
- II) *senza* + *mai* per la nozione del deprecativo
- III) *senza* = *non* in unione con un participio passivo

I) Per esprimere certe nozioni, lingue che pur appartengono allo stesso gruppo, creano formule diverse adattando a nuove funzioni elementi morfologici già esistenti o combinando vari elementi che, costituendo dapprima un sintagma, vengono in seguito sentiti come una vera e propria unità morfologica. È per es. il caso, notissimo, della nozione di futuro, per la quale le lingue indeuropee hanno creato forme diverse e indipendenti l'una dall'altra. Ricca e varia si presenta nel latino la serie di formule atte a esprimere la nozione del proibitivo, poichè dall'antico ingiuntivo (tipo *ne attigas*) si passa via via all'ottativo (tipo *ne faxis*), al congiuntivo (*ne facias*, *ne feceris*) all'imperativo (*ne fac*) alle formule composite (*noli facere*, *cave ne facias*, *vide ne facias*, *parce facere*, etc.)¹; formule tutte

¹ Cfr. M. BASSOLS DE CLIMENT, *Sintaxis històrica de la lengua latina*, II, 1, Barcelona 1948, pp. 579-595.

che o si avvicinano nel corso della storia della lingua o coesistono su una base funzionale feconda di sfumature espressive spesso sensibili, la cui interpretazione pone delicati problemi d'ordine storico-comparativo e stilistico.

Nelle lingue romanze si è avuto un impoverimento di questa varietà, poichè ciascuna di esse si è nettamente orientata o verso l'uso costante di una formula (es. lo spagnolo che ha il congiuntivo sia per il singolare che per il plurale) oppure verso l'uso di due formule alternantisi nel singolare e nel plurale (es. l'italiano con l'infinito per il sing. e l'imperativo per il plur.)². Il siciliano però ha creato tutta una serie di formule la cui tipologia cercherò di illustrare nella sua genesi e nei suoi valori semantici.

Nell'antico siciliano non esistono altre formule che *non + infinito* (proibitivo di 2^a sing.) e *non + imperativo* (proib. di 2^a plur.). Ma nel siciliano moderno si sono venuti costituendo altri tipi il cui esponente sintattico è costituito dalla preposizione *senza*. Si vedano i seguenti esempi: A) « *senza curriri ca cadi* » (non correre ch  cadi); « *senza itt ri vuci ca nun sugnu surdu* » (non gridare, o gridate, ch  non son sordo); « *senza diri munzignar i* » (non dire, o dite, bugie); B) « *senza ca nesci fora si nun tu dicu ju* » (non uscire se non te lo dico io); « *senza ca mi diciti nenti picch  sacciu tuttu* » (non ditemi niente perch  so tutto)³. A queste due serie vanno aggiunte, oltre a quelle sopra ricordate del siciliano antico e tuttora diffusissime e vive, anche altre formule che in quelle serie rientrano e che esamineremo tra poco. Intanto diciamo che mentre lo schema *non + infin.*   usato, come nell'italiano, solo in riferimento al singolare, lo schema *senza + infin.* si riferisce sia al sing. che al plur.; e la ragione si vedr . Poi   da notare che in genere l'espressione con *senza*   pi  categorica e imperiosa che quella con *non*. Si consideri: « Ma non trimari, non ti scantari ! » (Ma non tremare, non aver paura)⁴; « Non chianciri bedda, non chianciri chi  » (Non piangere cara, non pian-

² MEYER-LUEBKE, *Gramm. des langues romanes* III p. 786 sg.

³ Gli esempi per i quali non si cita la fonte sono raccolti dall'uso vivo della parlata catanese.

⁴ MARTOGLIO, *Taddarita*, sc. VII, (p. 178, ed. Catania 1928). Cito da questo autore perch  pi  noto e perch  il dramma, appunto per la sua forma dialogica, offre maggiori possibilit  di documentazione.

gere più) ⁵. Qui il proibitivo assume un tono suavisivo, supplichevole, di premuroso interessamento, ben diverso dal tono secco e risoluto che si ha in « *Senza fari* tanti chiacchiri, mastro Austinu,... V'aju purtatu un bellu partitu » (Non fate tante chiacchiere, mastro Agostino... V'ho portato un bel partito) ⁶; « *Senza diri* minzogni, oh, ca ti staiu guardannu 'nt'o' nasu!... » (non dire bugie eh, ch   ti sto guardando il naso) ⁷.

Vediamo ora di trovare il punto di origine di questo costrutto; e anche questa volta prendiamo in esame due battute del popolarissimo Martoglio. Mastro Filippu: «appena 'u vidu nesciri v'avvertu: Massaru Michelangilu, 'a baddottulla ! » — Massaru Michelangilu: « *Senza fari* vuci, ca ju dormu ccu n'occhiu chiusu e unu apertu..... » (appena lo vedo v'avverto: Massaro Michelangelo, la donnola ! — Senza gridare, ch   io dormo con un occhio chiuso e uno aperto) ⁸.    evidente che qui, quel *senza fari vuci* si rif   idealmente al *v'avvertu* dell'altro interlocutore, di modo che tra le due espressioni, bench   pronunciate da due persone diverse e bench   separate da altre parole, non c'   soluzione di continuit  , poich   rappresentano i due nuclei, anzi l'unico nucleo intorno al quale si svolge il pensiero dei due personaggi (l'avvertimento dato senza gridare).

Ora, combinazioni siffatte ricorrono spessissimo nella lingua parlata ed    facile che per una pausa o per un accento sintattico intenzionalmente spostati o messi in evidenza, una frase acquisti movenze che prima non aveva e si carichi di valori cromatici che orientano in altro senso la primitiva funzione di *senza*. Data quindi una frase come « *sta fermu e ssenza parrári* » (sta fermo e senza parlare), si offrono alla coscienza dei parlanti due possibilit   di interpretazione: a) « sta [fermu

⁵ MARTOGLIO, *Capitan Seniu*, a. I sc. III (p. 202, Catania 1928).

⁶ MARTOGLIO, *S. Giovanni Decullatu*, a. I sc. III (p. 33, ed. Catania).

⁷ MARTOGLIO, *L'arte di Giuf  *, a. I sc. V. (p. 135, ed. Catania).

⁸ *Annata ricca massaru cuntentu*, a. II sc. II (p. 235, ed. Catania). Molto significativo    anche questo brano del VERGA (*Mastro don Gesualdo*, p. 140, ed. 1954): « — Va bene ! Ora vattene via contenta... e *senza pensare* ad altro, sai ! ...*senza pensare* ad altro !... Com'essa lo guardava in un certo modo, cogli occhi dolorosi, che sembrava gli leggessero anche a lui il cruccio segreto in cuore, cominci   a gridare per non pensarci, quasi fosse in collera: — E *senza cercare* il pelo nell'uovo !... *senza pensare* a questo e a quell'altro !... ». Sarebbe azzardato pensare che il grande prosatore obbedisse, nello scrivere questo passo, agl'impulsi della sua coscienza linguistica di siciliano ?

e *ssenza parrari*] », il cui verbo è seguito da due predicati, uno costituito da un aggettivo, l'altro da una locuzione modale; b) « [sta fermu] e [ssenza parrari] », in cui la frase si scinde in due membri che si equilibrano congiunti da *e* e in cui l'infinito preceduto da *senza* (che indica esclusione assoluta) viene sentito come un proibitivo in virtù, si badi, della normale e diffusa formula *non parrári*. Insomma l'inf. preposizionale *senza parrári* passa dalla funzione complementare di frase circostanziale che svolge in a) alla funzione primaria di frase autonoma che svolge in b); e questa funzione si rafforza man mano che la sensibilità vigile e pronta dei parlanti trova nuove occasioni di usare il costrutto. Al plurale si avrà *stati fermi e ssenza parrári* con la medesima duplice possibilità di interpretazione; ciò spiega il valore di plurale oltre che di singolare del proibitivo in posizione assoluta. Pertanto l'espressione che sembra avere una funzione generica, per quanto riguarda la categoria del numero, ne ha in realtà una specifica, con riferimento alla persona o alle persone che ascoltano, così come negli italiani « senza tante storie » « senza tanti discorsi » e simili c'è in potenza una intonazione proibitiva che si palesa chiara e inequivocabile se la frase è pronunciata all'indirizzo di qualcuno.

Uguale sviluppo funzionale da elemento complementare ad elemento autonomo possiamo vedere negli esempi citati nella serie B: se, infatti, invece di « sta fermu e ssenza parrári », poniamo la frase in questi termini « *sta fermu e ssenza ca parri* » (letteralm. sta fermo e senza che parli), anche qui la locuzione esclusiva ha funzione predicativa e sta sullo stesso piano di *fermu*, ma se è staccata con pausa efficace da *sta fermu*, acquista tutto il valore autonomo di una proibitiva. Da ciò l'uso assoluto, in inizio di frase e senza connessioni con espressioni precedenti, come per es.: « *senza ca parri, ah !* » (non parlare, eh !); così per il plur. « *senza ca tuccáti nenti !* » (non toccate nulla !). Se in questo tipo, alla 2ª sing. o plur. sostituiamo la 1ª plur., otteniamo combinazioni come *senza ca niscému fora !* (non uscire, o non uscite) dove la categoricità del *senza* viene accresciuta, anziché diminuita come potrebbe sembrare a prima vista, dall'efficacissimo *pluralis sociativus*, il quale tende quasi a dichiarare che alla ingiunzione non può sottrarsi nemmeno colui che la pronuncia. M'è accaduto di sentire, a Catania, anche *senza niscému fora !*, dove non sarà da

vedere il solito *deus ex machina* dell'ellissi di parola (in questo caso di *ca*), ma piuttosto un'equivalenza di *senza* e di *non*, suggerita e sostenuta dal frequentissimo *senza nésciri* = *non nésciri*.

Senza è poi usato anche nelle formule di cortesia: oltre che *non niscíssi* (non esca) si dice normalmente *senza ca niscíssi*. Anche qui la seconda frase ha tono più reciso della prima, per quanto attenuato, è naturale, dalla stessa 3ª persona di cortesia. Con l'altra caratteristica formula di cortesia *mi nun nesci* (non esca), così attentamente studiata da Luigi Sorrento⁹, si ha pure *senza ca mi nesci* e nel discorso indiretto, infine, la formula rimane invariata: *cci dici senza ca mi nesci* (digli che non esca).

Da tutti questi esempi risulta quindi evidente che *senza*, proprio per il suo valore etimologico esprime l'assenza, l'esclusione, la mancanza, assolve efficacemente la funzione di *non* nel proibitivo, ricostituendo quasi l'antica opposizione indeuropea tra negazione oggettiva (lat. *non*, gr. οὐκ) e negazione soggettiva (*ne*, μή).

Per completare questo rapido excursus sul proibitivo siciliano aggiungerò un'altra formula a cui, questa volta, è estraneo il *senza* finora studiato. Si tratta di frasi come « *n'ha' paura, ca non mi vidi* » (non aver paura, ché non mi vedrà)¹⁰, dove contrariamente agli usi sopra descritti, si ha per il proibitivo sing. una forma flessa del verbo *avíri* che potrebbe spiegarsi come una 2ª sing. d'imperativo modellata su *sta, fa, va* e usata parallelamente al plurale *nn'avíti* (non abbiate); e il fatto che quest'uso sia limitato al solo verbo *avíri*, e solo in espressioni simili, ci induce a supporre che ci troviamo in presenza di un costrutto stereotipato, la cui brevità è particolarmente conforme al carattere categorico della proibizione.

Nel siciliano dunque sono in uso i seguenti tipi di proibitivo:

- a) *nun nésciri* (sing.)
- b) *nun niscíti* (plur.)
- c) *senza nésciri* (sing. e plur.)

⁹ In *Sintassi romanza. Ricerche e prospettive*. 2ª ed. Milano 1951, pp. 353-398.

¹⁰ MARTOGLIO, *A vilanza*, a. III sc. I (p. 64, Catania 1922). La grafia del testo non rispecchia, come sempre, la vera pronunzia, quale ho rilevata invece, dalla lingua parlata, in un'altra espressione, *nn'a pinzéri* (non ti preoccupare), col *n* intenso.

- d) *senza ca nesci* (sing.)
senza ca niscíti (plur.)
- e) *senza (ca) niscému* (sing. o plur.)
- f) *nun niscíssi* (cortesia)
- g) *nun mi nesci* (cortesia)
- h) *senza ca niscíssi* (cortesia)
- i) *senza ca mi nesci* (cortesia)
- l) *nn'a paúra* (limitatamente al verbo *avíri*)

Si potrebbe aggiungere, come costruito anch'esso limitato a un solo verbo, il singolarissimo *nun siári* (non essere) al quale il Sorrento dedicò un acuto saggio¹¹; solo che questo tipo interessa più la morfologia che la sintassi, poiché si tratta in fondo della formula *non + infinito*. Ma anche questa formazione concorre a mostrare quanto varia e ricca di sfumature sia la serie dei costrutti creati dal siciliano per esprimere la proibizione¹².

II) Un altro uso di *senza* è quello relativo alla nozione del deprecativo, come si rileva nei seguenti esempi: « Sarvatili boni, ppi carità !... *Senza mai nni pirditi pp' 'a strata ! ?...* (conserváteli bene, per carità... che non abbiate a perderne per la strada)¹³; « Pippinu, 'ssa tò soru è 'na gran figghia, — tenila fitta, *senzamai* ti squagghia! » (Peppino, codesta tua sorella è una ragazza d'oro, tientela accosto, che non si liquefaccia)¹⁴;

¹¹ Ora ripubblicato in *Sintassi romanza* cit. (*Un caso tipico d'infinito nella funzione dell'imperativo negativo*), pp. 95-106. All'unico esempio attinto dai testi (Pitrè) e riportato dal compianto studioso a p. 104, posso aggiungere quest'altro: « Pepè *non siari* tenchia morta !... » (Beppe, non essere come una tinca morta, cioè marmotta) MARTOGLIO, *L'arte di Giufà*, a. I sc. V p. 139. A questo proibitivo singolare corrisponde, sempre per il verbo *éssiri*, il plurale (di cortesia) *nun siáti* (es. *nun siati picciridda*, non siate bambina; MARTOGLIO, *Centona*, ed. 1938, p. 283) che costituirebbe un altro tipo ancora di proibitivo (*non + congiunt.*); ma dell'autenticità di quest'espressione, al di fuori di contesti letterari, non potrei garantire: nella lingua parlata mi risulta esistere *nun siti*.

¹² Con altri mezzi ancora, e cioè col verso *stari*, si insiste efficacemente sull'enunciato proibitivo in quest'esempio isolato: « *Nun stari a diri*: Sugnu un vrancu gigghiu: Cà pòi piccari quannu menu pensi » (*non dire*: sono un giglio bianco, chè puoi peccare quando meno te l'aspetti) PITRÈ, *Proverbi siciliani*, vol. II, Palermo 1880, p. 166. Il sintagma è diffusissimo nei dialetti veneti, dove ha sostituito quasi definitivamente ogni altra formula di proibitivo (ROHLFS, *Histor. Gramm. d. ital. Sprache*, II § 611).

¹³ MARTOGLIO, *'U riffanti*, a. I sc. III (p. 44 ed. 1928).

¹⁴ MARTOGLIO, *Centona*, p. 280.

« Accura, *senzamai* chiddu s'ammazza! » (attento, che quello non abbia a uccidersi!) ¹⁵.

Nel primo esempio *senzamái* esprime tutta l'apprensione e il timore che i soldi, tanto faticosamente raggranellati, vadano perduti; negli altri due la locuzione assume tono ironico e mordace, rimanendo sempre, però, nella sfera semantica del deprecativo, come risulta da tutto il contesto. Anche in posizione assoluta si usa *senzamái* con intonazione di sarcasmo o di sfida.

Ma accanto a *senzamái* è vivo l'uso, nei medesimi casi, di *nzamái*, (*nzamá*), *manzamái*, che sono normalissimo esito fonetico di *nun sia mai*; *ma nun sia mai* ¹⁶. Ora, è evidente che la formula deprecativa è introdotta dal congiuntivo *nun sia*, come in italiano *non sia mai*, e che *senzamai* può spiegarsi solo come una falsa ricostruzione di *nzamái* che, non essendo più sentito come congiuntivo di *essiri*, data la sua alterazione fonetica e la totale scomparsa del presente congiuntivo in siciliano, viene completato in maniera che sia restituita alla parola una sua presunta originaria integrità. Ma questa integrazione non avviene tanto per prepotente bisogno di etimologizzare quanto, e soprattutto, per esigenze espressive: l'arbitraria ricostruzione in *senzamái* introduce, infatti, nella frase un elemento che, per la sua stessa natura di preposizione indicante mancanza, assenza, esclusione, consente al parlante di sottolineare efficacemente il suo desiderio che non abbia a compiersi il fatto che si teme. Quanto alla recenziarietà della formazione, la documentazione lessicografica concorda con quella testuale; infatti gli antichi Del Bono (2ª ed. 1785) e Pasqualino (1789) e i più recenti Mortillaro (3ª ed. 1862) e Biundi (3ª ed. 1865) hanno solamente *'Nsamai*; mentre il Rocca (1839), il Traina (1868) e il Nicotra (1883) hanno, oltre *'Nsamai* (*'Nzamái*), anche *senzamai* (s. v. *Senza*). Il Nicotra, poi, non mostra di notare alcuna relazione tra *senzamai* e *'nzamai*, mentre il Traina considera *'nzamai* come « abbreviatura di *senza mai* o di *nun sia mai* » e il Rocca rimanda semplicemente da *senza mai* a *'nsamai*.

¹⁵ MARTOGLIO, *ibid.*, p. 71.

¹⁶ Per *nz* < *ns*, cfr. DE GREGORIO, *Saggio di fonetica siciliana*, Palermo 1890, § 111 e DUCIBELLA, *The phonology of the Sicilian dialects*, Washington 1934, p. 453 sgg. Quanto alla negazione *nun* ridotta a *un*, per la sua posizione protonica, cfr. *nzugnu* < (n) *un sugnu* (non sono), *nzacciu* < (n) *un sacciu* (non so) e v. ROHLFS, o. c., III § 967.

Noto qui, *per incidens*, che un'altra formula espressiva di deprecativo si ha col verbo *fari*; per es. « Ora jamunínni; 'un faciemmu ca veni lu patruni » (ora andiamocene, che non abbia a venire il padrone)¹⁷, dove *un faciemmu ca veni* (non facciamo che venga) sembra indicare tutta la partecipazione dei due soggetti a stornare un pericolo imminente, quasi che dipendesse da loro evitarlo.

III) Infine *senza* è usato con valore di *non* in unione con un participio preterito passivo in posizione predicativa o attributiva¹⁸. Si considerino le seguenti frasi: « stu libbru è ancóra *senza tagghiátu* » (questo libro è ancora intonso, non tagliato); « u lettu è *ssenza cunzátu* » (il letto non è rifatto); « lassáu a casa *senza scupáta* » (ha lasciato la casa non spazzata); « niscíu ccu a varva *senza fatta* » (è uscito con la barba non rasa); « na signúra ccu mussu *senza tinciútu* » (una signora con le labbra non tinte). Questi sono esempi raccolti dalla lingua viva e dalla conversazione spontanea; nei testi dialettali più recenti da me scorsi non ho trovato documentazione del costrutto, e ciò sarà da attribuire alle tendenze letterarie degli autori vernacoli. Ma il costrutto è già dell'antico siciliano, come si può rilevare dai seguenti esempi: « nun chi diya andari... alunu... *senza invítatu* » (non ci debba andare alcuno senza essere invitato)¹⁹; « ma dicuvi ki li sacramenti su periurii, quandu l'omu iura *senza adimandatu* » (ma vi dico che i giuramenti sono falsi quando l'uomo giura senza esserne richiesto)²⁰.

Nelle frasi citate la preposizione *senza* assolve una funzione quanto mai strana, che è in netta contraddizione sia con la grammatica storica delle lingue neolatine, sia con i principi della linguistica generale, poiché, ch'io sappia, non si danno casi di preposizione che si accompagni a un aggettivo non sostantivato (ché tale è il nostro participio). È da notare intanto

¹⁷ PITRÈ, *Fiabe novelle e racconti*, vol. IV, Palermo 1875, p. 159.

¹⁸ Per questo costrutto, che mi risulta essere comune anche ad altri dialetti meridionali, dovrò limitarmi a considerare solo le condizioni del siciliano e a prospettare un'ipotesi che, in attesa di un esame più vasto e accurato dei testi dialettali, ha un carattere puramente orientativo.

¹⁹ *Volgare nostro siculo*. Parte 1^a, a cura di E. LI GOTTI (Firenze 1951) p. 35 (Capitoli suntuari del 1341).

²⁰ *Regole costituzioni confessionali e rituali*, a cura di F. BRANCIFORTI (Palermo 1953) p. 183 (frammento di confessionale del sec. XV).

che mentre nella posizione attributiva non esiste il tipo *non + participio* (non si può dire infatti altrimenti che *lassáu a casa senza scupáta*), nella posizione predicativa invece si usa anche *non..... + participio* (*u lettu nun è cunzátu*); ma qui la frase ha un tono enunciativo, mentre l'altra (*u lettu è ssenza cunzátu*) assume di volta in volta un tono di meraviglia, di rammarico, di disappunto, cioè di immediata partecipazione soggettiva, idoneo a rendere più vivace e icastica l'espressione. Ciò perchè, a parer mio, la formula *senza cunzatu* consente di stabilire un'unità semantica più solida e più energica dell'iperbato *nun..... cunzátu*, poichè riunisce, nella topografia della frase, il determinante (*senza*) al determinato (*cunzatu*); anche se poi la formula espressiva è destinata con l'usura a divenire abituale, come ogni altra creazione linguistica nata da un moto affettivo e come si è visto anche per il caso del proibitivo. Ed è questa formula così naturale e radicata nella coscienza dei parlanti che non è raro sentirla in bocca di persone non del tutto prive di cultura, le quali parlando in italiano indulgono un pò troppo all'uso di idiotismi, ricorrendo, nel nostro caso, a una specie di calco sintattico (questo libro è senza tagliato). Ricordo a questo proposito che, alla fine dell'ultima guerra, quando ormai le disposizioni sul razionamento dei generi alimentari erano applicate con molta libertà, non era cosa insolita trovare nelle vetrine delle rivendite catanesi di alimentari cartelli con questa dicitura: *Pane senza tesserato; Pasta senza tesserata*.

Quale l'origine del costrutto? Qui, al contrario di quel che s'è detto sopra per *senza + infinito*, è più difficile cogliere il punto di partenza, l'impulso che ha dato vita al nuovo sintagma. Si potrebbe pensare a un caso di incrocio o contaminazione di due costrutti diversi (*pane senza tessera + pane non tesserato*); ma bisogna ammettere che il passaggio dall'uno all'altro non è molto semplice e naturale. Oppure si ha l'ellissi del verbo *éssiri* che rende più snello e nervoso il costrutto? Ma anche qui le difficoltà non son poche, perchè se la spiegazione può accettarsi per il tipo « *kui iura senza adimandatu* » (<senza *éssiri* *adimandatu*), non può ammettersi per il tipo « *pane senza tesserato* ». Una terza ipotesi potrebbe ritenersi più probabile, perchè sostenuta dalla storia del lessico neolatino; ed è questa.

Si sa che i dialetti romanzi hanno, in misura maggiore o

minore, arricchito la serie dei sostantivi verbali in *-tus*, *-sus* del tipo *monitus*, *auditus*, *sensus*, frequenti nel latino classico, e dei sostantivi verbali femminili in *-ta*, *-sa* (originariamente participi neutri plurali) del tipo *collecta*, *scripta*, *expensa*, *defensa*, che diventano sempre più numerosi nel latino tardo ²¹. Anche in siciliano questi *nomina actionis* e *rei actae* sono numerosi e ne citerò solo alcuni che non trovano riscontro nell'italiano: *fuiútu* (*-a*, fuga), *maldíttu* (*-a*, maledizione), *arri-váta* (arrivo), *nvitáta* (invito) ²², *urtimáta* (fine), *vistúta* (il vestirsi). Ora, in una frase come « vinni na pirsúna senza *nvitáta* » (=senza invito), il nomen actionis *nvitáta* poteva venir sentito come un participio femminile accordato con *pir-súna* e determinare per analogia l'uso del corrispondente participio maschile in una frase come quella citata più sopra (nun chi diya andari alcunu senza *invitatu*); e viceversa, un nomen actionis maschile poteva servir da modello a un participio femminile corrispondente. L'uso si sarebbe esteso poi anche a quei participi a cui non si affianca un corrispondente nomen actionis.

Ma come si è visto a proposito del proibitivo e del deprecativo, la spinta a una particolare interpretazione del costruito sarà stata data dalla stessa natura di *senza*, che ha il potere di presentare rovesciati, per così dire, i valori semantici della parola o del sintagma. A me pare insomma che l'equazione *senza* + *nomen actionis* = *senza* + *participio passivo* ²³ possa essere stata favorita, se non provocata, da una cosciente valorizzazione dell'enunciato negativo, ottenuta attribuendo, in determinati ambienti contestuali, alla preposizione *senza* un valore di negazione più enfatico, più colorito di quello di *non* che, proprio per essere la negazione *kat'exochén* non riesce talvolta a dare all'espressione carattere distintivo e rilievo stilistico.

Riassumendo le tre questioni, possiamo dire che la prepo-

²¹ Cfr. per questi ultimi C. COLLIN, *Zur Geschichte der Nomina actionis im Romanischen* (in *Archiv für latein. Lexik. u. Gramm.*, XIII, 4, 1904, pp. 453-473, specialm. 467 sgg.). Uno studio paradigmatico ha recentemente condotto, per l'antico italiano, M. CORTI, *Contributi al lessico predantesco. Il tipo « il turbato », « la perduta »* (in *Archiv. Glott. Ital.*, XXXVIII, 1953, pp. 58-92).

²² È già antico; cfr. il *Libru de lu dialagu de Sanctu Gregoriu* (ed. SANTANGELO), p. 54 r. 15.

²³ Si tenga presente che non si danno casi di participio presente o di aggettivo; questa limitazione al solo participio passivo (simile formalmente al *nomen actionis*) potrebbe essere una conferma della mia ipotesi.

sizione *senza* in siciliano è impegnata a svolgere le funzioni avverbiali di *non*, in costrutti dominati, almeno in origine, da un alto tono di affettività, ponendosi, rispetto a *non*, su un piano di più intensa efficacia espressiva.

FILIPPO DI BENEDETTO

LA NOZIONE DEL « PALLIDO » NEL GERMANICO COMUNE

Su quasi tutta l'area delle lingue germaniche è diffuso un aggettivo che esprime la nozione del « pallido »¹, e cioè nel germanico occidentale (aat. *falo*, asass. *falū*, ags. *fealu*) e nel germanico settentrionale (aisl. *fǫlr*); questo termine sembra poi essere esistito anche nel germanico orientale, se è lecito ricavare un tema **falb* dal nome di un cavallo, mgr. *φάλλας*². Per afferrare più da presso i valori concreti che sono alla base della nozione troppo vaga del « pallido » occorrerà vedere quali sono gli usi e gli impieghi che di tale aggettivo si sono fatti nelle singole lingue germaniche, e se trovano una loro risonanza negli usi e negli impieghi che questo aggettivo ha nelle altre lingue indeuropee.

Fra tutti i dizionari solo il Trübner³ cerca di vedere con quale successione le varie immagini si susseguono attorno all'aggettivo ted. *fahl*, mentre il Grimm⁴, pur nella ricchezza della

¹ A. TORP - H. FALK, *Wortschatz der germanischen Spracheinheit*, Gottinga 1909, pag. 239, s. v. *falva*, e si confrontino anche: F. KLUGE - A. GÖRZE, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlino 1951, 15 ed., pag. 185, s. v. *fahl* (a questo proposito va notato che gli autori danno un contributo, sia pure negativo, all'individuazione del valore semantico della radice ie. **PEL-* / **POL-*, affermando che tale radice si ritrova in espressioni per indicare « colori imprecisi »); A. TORP - H. FALK, *Norwegisch - Dänisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1910, pag. 202, s. v. *falaske* e pag. 203, s. v. *falme*; F. HOLTHAUSEN, *Vergleichendes und etymologisches Wörterbuch des Altwestnordischen*, Gottinga 1948, pag. 76, s. v. *fylvingr* e pag. 78, s. v. *fǫlr*, *fǫlvan*, *fǫlvir*; A. JÓHANNESSON, *Isländisches etymologisches Wörterbuch*, Berna 1954, pag. 556, s. v. 5. *pel-*; F. HOLTHAUSEN, *Altenglisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1934, pag. 99, s. v. *fealu*; F. HOLTHAUSEN, *Etymologisches Wörterbuch der englischen Sprache*, Gottinga 1949, pag. 76, s. v. *fallow*; F. HOLTHAUSEN, *Gotisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1934, pag. 27, s. v. **falws*.

² SCHWYZER, in *ZDA* LXVI, pag. 93.

³ TRÜBNER, *Deutsches Wörterbuch*, vol. II, 1940, Berlino, pag. 274, s. v. *fahl* e pagg. 280-I, s. v. *falb*.

⁴ J. und W. GRIMM, *Deutsches Wörterbuch*, III vol., Lipsia 1862, coll. 1239-40.

documentazione, non riesce a staccare il primario dal secondario, e cioè, nel caso di *fahl*, il significato di « pallido », « scolorito », « avvizzito », dal « giallo » e dal « biondo ». Esaminando da vicino le forme del germanico occidentale si nota che nell'antico alto tedesco veniva espresso con l'aggettivo *falo* la nozione di « giallo »⁵, ma tale unilateralità del valore semantico è certamente imputabile al carattere spesso artificioso di tale tradizione linguistica (costituita soprattutto da glosse, traduzioni o imitazioni).

La tradizione invece del medio alto tedesco⁶, assai più ricca, spontanea e viva, ci offre una serie piuttosto ragguardevole di esempi dove *val* viene adoperato specialmente per indicare lo scolorito paesaggio autunnale o invernale (valga per tutti il passo: *Heide unde anger unt diu tal Diu hât der winter aber val Gemachet unt die ouwen* [Minnesinger I, 11^b, Hagen]), oppure per indicare il colore pallido che richiama la morte (basti citare: *in dem strîte val werden* [Servatius 2049]).

Naturalmente non mancano esempi dove *val* ha anche il valore assoluto di « giallo » e di « biondo », detto specialmente di « barba » e « capelli ». Ma a riprova della vitalità dei valori indicati sopra, sarà sufficiente richiamare alla mente anche i verbi *velwe* « render pallido, scolorito » (come: *winter mit vroste velwet anger und walt* [Ms 2, 203^b]), *valwe* « divenire, essere pallido » (come *ez valwent liehte bluomen ûf der heide* [Ms 1,4]) e *ervalwe* (come: *diu schœne heide ervalwet* [Warnung 2305] e il passo, assai importante come si vedrà in seguito: *sîn hâr schier ervalwet was* [Tundalus 43,86]), oppure gli aggettivi composti, come ad es. *wibelval* « pallido come un gorgoglione », specialmente nel passo: *dirre lac wibelvale, der lac tōtbleich* (Herbots von Fritslâr liet von Troye 6880).

Nell'anglossassone si ritrova lo stesso aggettivo nelle forme *fealu*, *fealwa*, *fealwe*⁷ con il significato di « pallido » o di « fo-

⁵ E. G. GRAFF, *Althochdeutscher Sprachschatz oder Wörterbuch der altdutschen Sprache*, vol. III, Berlino 1837, pag. 468, s. v. *falo*, offre una serie di forme a cui viene dato il valore di *flavus* o di *fulvus* e dà una sola volta il valore di *pallidus* (Sg. 913) e di *flaccidus* (Em. 19). Cfr. anche O. SCHADE, *Altdeutsches Wörterbuch*, Halle 1872-1882, vol. I, pag. 160, s. v. *falo*.

⁶ G. F. BENECKE, W. MÜLLER, F. ZARNCKE, *Mittelhochdeutsches Wörterbuch*, Lipsia 1861, vol. III, pag. 213, s. v. *val*; v. M. LEXER, *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*, vol. III, Lipsia 1878, pag. 6, s. v. *val*.

⁷ J. BOSWORTH - T. N. TOLLER, *An Anglosaxon dictionary*, Oxford 1882, parte I, pag. 272, s. v. *fealu*, e C. W. M. GREIN - J. J. KÖHLER, *Sprachschatz der angelsächsischen Dichter*, Heidelberg 1912, s. v. *fealu*.

sco », detto soprattutto di erba o di foglie avvizzite (vedi: *se fealwa hōlen*, Rā. 56. 10), oppure delle onde del mare e dell'acqua (vedi: *fealone wæg*, Cræ. 53); per quanto quest'aggettivo venga riferito ad altri oggetti, i suoi impieghi principali sono indubbiamente quelli qui sopra riferiti, come si desume anche dalle forme verbali *fealuwian* « appassire » e *fealwian*, che ha il significato, da una parte, di « maturare » (come: *on hærfest hit fealwath* Bt. 21) e, dall'altra, di « avvizzire » (come: *his lēaf ne fealwiath* Ps. Th. I, 4). Isolato, ma assai notevole, per i raffronti non immediati che si possono fare con il lat. *pullus* e con l'ital. *pollino*, è la presenza nell'anglo-sassone del sostantivo neutro *fealu* con il valore di « terreno arato ma non seminato », in altri termini, di « novale ».

Venendo poi a considerare il germanico settentrionale, l'aggettivo *fōlr* è testimoniato cinque volte nell'Edda di Saemund e quasi sempre come attributo di nozioni riconducibili al concetto di morte ⁸ o di giganti ⁹; questo viene confermato anche da una serie di composti come *nef-fōlr*, *naudh-fōlr*, *nidh-fōlr*. Esempi istruttivi si hanno anche nella restante letteratura islandese ¹⁰ dove si trovano passi, come: *fōlr sem grass* (Níala 177), *hann gordhi fōlvan í andliti* (Víga Glúms Saga 342), *fōlr sem nár* (Flateyar-bók 11, 136), espressione che doveva avere una diffusione consacrata da un lungo uso, se così si può argomentare dal composto *ná-fōlr* parallelo a *ná-bleikr* « pallido come un morto »; altri esempi sono *fōlr sem aska* (Thidhriks Saga 171, 177) *fōlvir hausar* (Arnórr Thordharson 3, 10) detto dei morti, *fōlr affestu* (Lilja 42), ecc. Un poco più isolato, ma perfettamente in accordo con gli esempi medio alto tedeschi è il passo *fōlr fjallgardhr* « distesa di campi coperti di neve » (Sveinn Skáld I). Come l'ags. *fealwian* anche l'aisl. *fōlna* vuol

⁸ H. GERING, *Vollständiges Wörterbuch zu den Liedern der Edda*, Halle 1903: *fōlr umb nasar* (Alv. 2, 1) e *en fōlva gygr* (Fi. 29, 4) detto di « giganti », *fōlvar naudhir* (Sd. 1, 2) detto dei legami del sonno, *fōlvan jó* (HH II 49, 2) detto del cavallo della morte; unica eccezione pare *fōlver oddar* (HH I, 55, 2) dove ha il valore di « grigio ».

⁹ Che l'aspetto dei giganti venisse riconnesso a quello dei morti si desume facilmente da Alv. 2, 2-3 *vartu í nótt meðh ná? Thursa líki thikki mér á thér vera*.

¹⁰ R. CLEASBY - G. VIGFUSSON, *A Icelandic-English dictionary*, Oxford 1874, pag. 185, s. v. *fōlr*; S. EGILSSON - F. JONSSON, *Lexicon poëticum*, Copenhagen 1931, 2 ed., pag. 160, s. v. *fōlr*.

dire « avvizzire, appassire ». Dall'insieme degli esempi tratti dalle diverse lingue germaniche si vede che nel loro stadio più remoto si usava l'aggettivo in questione per indicare il pallore della morte, il trascolorarsi del paesaggio, l'avvizzirsi delle piante e il maturarsi delle messi. Tali valori semantici sono certamente primari rispetto alla nozione di « giallo » e di « biondo » in senso assoluto, come si può vedere già all'interno del gruppo germanico, quanto, ed ancor più, nelle singole lingue indeuropee.

E' noto che gli Indeuropci, mentre avevano un termine generale per indicare la l u c e, non ne avevano invece uno per designare il c o l o r e ¹¹, essendo questa una nozione troppo astratta per una società dove cultura e lingua erano piuttosto orientate verso una espressione di aspetti concreti e particolari. Anche la terminologia riguardante la designazione dei vari colori è assai limitata e non si riferisce all'intera gamma dell'iride. Bene attestato nelle diverse lingue indeuropee è il termine per indicare il r o s s o, e in modo sufficientemente chiaro è espresso il concetto di b i a n c o, di g i a l l o - v e r d e, di n e r o, ma non certamente, ad esempio, quello di a z z u r r o. Ogni lingua indeuropea ha poi arricchito, con propri mezzi e per proprio conto, la terminologia dei colori o più precisamente la terminologia pertinente le varie sfumature di colore e in special modo quella dei g r i g i ¹².

Vi è un termine, però, il quale ha un'area estesa a tutto il dominio indeuropeo e che finora non è stato sufficientemente valutato dal punto di vista lessicale, né bastantemente apprezzato dal punto di vista della sua sfera semantica. Alludo al termine al quale lo SCHRADER ¹³ ha dato il significato originario di g r i g i o - a z z u r r o, il MEILLET ¹⁴ quello di g r i g i o -

¹¹ R. FINDEIS, *Über das Alter und die Entstehung der indogermanischen Farbenamen*, in *Jahresbericht des k. k. Staats-Gymnasiums in Triest*, LVIII, 1907-8; O. SCHRADER - A. NEHRING, *Reallexikon der indogermanischen Altertumskunde*, Berlino-Lipsia 1917-23, vol. I, pag. 296 e segg., s. v. *Farbe*; H. HIRT, *Die Indogermanen*, Strasburgo 1907, vol. II, pag. 464 e segg.; S. FEIST, *Kultur, Ausbreitung und Herkunft der Indogermanen*, Berlino 1913, pag. 244.

¹² J. SCHMIDT, *Kritik der Sonantentheorie*, Weimar 1895, pag. 37, dice che i Lituani hanno non meno di quattro o cinque termini per il g r i g i o.

¹³ O. SCHRADER - A. NEHRING, *op. cit.* vol. I, pag. 148.

¹⁴ A. MEILLET, *Introduction à l'étude comparative des langues indoeuropéennes*, Parigi 1934, 7. ed., pag. 398.

- p a l l i d o, e recentemente il BUCK ¹⁵ quello di c h i a r o, termine che può essere ricondotto ad una radice indeuropea *PEL-.

Volendo dare un ordine spaziale alle testimonianze delle singole lingue indeuropee, otteniamo una distribuzione schematica delle forme di questo termine su un'area compatta che occupa tutto il mondo indeuropeo da settentrione a meridione, da oriente a occidente, con grande omogeneità, quanto alla parte radicale, seppure con grande varietà quanto alla parte suffissale:

celtico	germanico	baltico	slavo	tocario
ir. <i>liath</i> cimr. <i>llwyd</i>	aat. <i>falo</i> aisl. <i>fōlr</i>	lit. <i>paļvas</i> lett. <i>palss</i>	abg. <i>plavŭ</i>	A - <i>pāl-</i>
latino	greco	armeno	iranico	indiano
<i>pallidus</i> <i>pullus</i>	πολιός πελιός, πελλός	<i>alīk</i> ^c <i>alevor</i>	av. <i>pouruša-</i> pers. <i>pīr</i>	<i>palitāh</i>

Di tutte queste testimonianze quelle celtiche sono le più alterate e quindi le meno certe; esse sono state ricondotte ad una forma originaria *(P)LEYTOS = « grigio » ¹⁶.

Le forme invece del germanico, del baltico e dello slavo mostrano una evidente compattezza areale, anche nella suffissazione -WO-, che, come già hanno indicato il BRUGMANN, lo SCHRADER, il MEILLET e lo HIRT, è tipica per la formazione dei termini indeuropei di colore ¹⁷. Gli esempi qui riportati permettono una ricostruzione del termine con vocalismo al grado forte *POL-WO-S.

¹⁵ C. D. BUCK, *A Dictionary of selected synonyms in the principal Indo-European languages*, Chicago 1949, pagg. 1052-3.

¹⁶ Vedi A. FICK, *Vergleichendes Wörterbuch der indogermanischen Sprachen*, Göttinga 1894, 4 ed., vol. II, pag. 241; J. RHYS, in *Revue Celtique* II, 1879, pag. 325; P. PERSSON, *Beiträge zur indogermanischen Wortforschung*, Uppsala 1910-12, pag. 180. Per il significato vedi: *Dictionary of the Gaelic language*, Vol. I, Edimburgo-Londra, 1828, pag. 575, s. v. *liath*.

¹⁷ K. BRUGMANN, *Abrégé de grammaire comparée des langues indoeuropéennes*, Parigi 1905, pag. 347 e *Grundriss der vergleichenden Grammatik der indogermanischen Sprachen*, Strasburgo 1906, 2 ed., vol. II, parte I, pag. 201; O. SCHRADER - A. NEHRING, *op. cit.*, vol. I, pag. 299; A. MEILLET, *op. cit.*, pag. 398; H. HIRT, *Indogermanische Grammatik*, Heidelberg 1927, vol. III, pag. 198.

All'interno del germanico la parola è testimoniata uniformemente sia nel nordico, sia nel germanico occidentale, e forse nel germanico orientale, come abbiamo visto.

Nel baltico il termine è attestato nel lituano *palvas*¹⁹, con il significato di « pallido ». A conferma della compattezza areale del germanico e del baltico va inoltre notato che in questi due gruppi linguistici la parte radicale si presenta talora ampliata con un suffisso -KO-, come ci confermano le parole tedesche dialettali *falch* « cavallo, vacca di colore chiaro » e *gfalchet* « pallido » e le parole lit. *pilkas* « grigio », lit. *pálšas* e lett. *palss*²⁰ « pallido »²¹.

Anche all'interno del dominio slavo la parola che è documentata fino dalla fase più antica (abg. *plavŭ*)²², si è conservata perfettamente in tutte le lingue slave moderne²³: sloven. *plav* « pallido », cr. *plav* « giallo, livido », sr. *plav* « bianco, biondo »²⁴, cc. *plavý* « fulvo », p. *plovy* « giallo, grigio », blr. *polovyj* e *polovitej* « diventare fulvo, maturare », r. *polovój*.

Nel tochario A si trova attestata una radice *päl-* che significa « estinguersi »²⁵.

Nel latino si riscontrano due parole che, nonostante difficoltà di ordine fonetico e semantico, devono però essere attribuite alla medesima serie, e cioè *pullus* e *pallidus*²⁶. In *pallidus* abbiamo la traccia di una pronuncia e funzione affettiva carat-

¹⁹ B. SEREISKIS, *Lietuviškai-rusiškas Žodynas*, Kaunas 1933, pag. 615, s. v. *palvas*, *pálšas* e pag. 702, s. v. *pilkas*.

²⁰ F. SOLMSEN, *Beiträge zur Geschichte der lateinischen Sprache*, in KZ XXXVIII, 1905, pag. 443, suppone invece che queste forme siano formate col suffisso -SO-.

²¹ MUCH, in ZDA XL, pag. 206. Si ricordi anche, a questo proposito, l'alb. *plak* « vecchio, anziano, antico »; cfr. N. JØKL, in Slavia XIII, 1934, pag. 289.

²² F. MIKLOSICH, *Lexicon palaeoslovenico-graeco-latinum*, Vienna 1862-5, pag. 568, s. v. *plavŭ*.

²³ F. MIKLOSICH, *Etymologisches Wörterbuch der slavischen Sprachen*, Vienna 1886, pag. 256, s. v. *polvŭ*; A. G. PREOBRAZHENSKY, *Etymological Dictionary of the Russian language*, New York 1951, vol. II, pag. 94, s. v. *polovój*.

²⁴ Il serbo *plav* ha inoltre la nozione di « azzurro » che deve essere stata però mutuata dal germanico (*blau*) per omofonia.

²⁵ A. J. VAN WINDEKENS, *Lexique étymologique des dialectes tokhariens*, Lovanio 1941, pag. 89, s. v. I. A *päl-*.

²⁶ A. WALDE - J. B. HOFMANN, *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1949-50, 3 ed., vol. II, pag. 239, s. v. *palleo* e pag. 386, s. v. 2. *pullus*; A. ERNOUT - A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Parigi 1951, 3 ed., pag. 844, s. v. *palleo* e pag. 963, s. v. *pullus*.

terizzata dal vocalismo -A- e dalla geminazione della -L-²⁷; quanto a *pullus* « nero, scuro », pare legittimo ricostruire una forma originaria con il grado forte *POL-NO-S oppure con il grado ridotto *PL-NO-S²⁸.

Nel greco abbiamo due forme alternanti πολίος da * πολίFός « grigio » (grado forte) e πελίος « nero » da * πελιFός (grado debole)^{28a}, le quali presentano la medesima opposizione semantica che si trova in latino fra *pallidus* « pallido, grigio » e *pullus* « scuro, nero ». Ma nel greco si hanno diverse altre forme riconducibili alla medesima radice e cioè πελιτνός, ion. poet. πέλιδνός²⁹ « livido », « nero, nerastro », πελλός (< * πελνός) « nero, nerastro », πιλνόν'φαιόν. Κύπριοι, documentato da Esichio. Da questa serie di parole risulta evidente che il greco, con la sua varietà di forme, si ricollega, quanto alla suffissazione, da una parte al baltico, allo slavo e al germanico (-WO-), dall'altra, al latino ed all'indiano (-TO-), o al solo latino (-NO-).

Quanto all'armeno la forma che ci è documentata *alik*^c, che è un sostantivo, è da considerarsi una cristallizzazione semantica, poichè indica soltanto « le onde » oppure « barba e capelli bianchi »; questa fossilizzazione del significato si comprenderà facilmente osservando l'impiego del gr. πολίος so-

²⁷ A. ERNOUT - A. MEILLET, *op. cit.*, pag. 844; mentre F. SOMMER, *Handbuch der lateinischen Laut- und Formenlehre*, Heidelberg 1914, 3 ed., pag. 220 e A. WALDE - J. B. HOFMANN, *op. cit.*, pag. 240, ritengono che lat. -ll- valga qui per -LW-. P. KRETSCHMER aveva espresso (*Indogermanische Accent- und Lautstudien*, in KZ XXXI, 1892, pag. 379) l'opinione che provenisse da -LN-, e F. SOLMSEN (*Beiträge zur Geschichte der lateinischen Sprache*, in KZ XXXVIII, 1905, pag. 411) l'opinione che potesse derivare da -LS-.

²⁸ Mentre A. WALDE - J. B. HOFMANN, *op. cit.*, pag. 386 ammettono senz'altro tale derivazione, A. WALDE - J. POKORNY, *Vergleichendes Wörterbuch der indogermanischen Sprachen*, Berlino-Lipsia 1927, vol. II, pag. 53, ammettono, con più prudenza, che qui -ll- possa derivare da -LN-, -LW-, -LS-; cfr. nota preced.

^{28a} E. BOISACQ, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Heidelberg 1950, 4 ed., pag. 762, s. v. πελιτνός; E. SCHWYZER, *Griechische Grammatik*, Monaco 1939, pag. 472; P. CHANTRAINE, *La formation des noms en grec ancien*, Parigi 1933, pag. 123.

²⁹ Vedi K. BRUGMANN, *Grundriss der vergleichenden Grammatik der indogermanischen Sprachen*, Strasburgo 1909, 2 ed., vol. II, parte I, pag. 283 n. 1.

³⁰ E. SITTING, *Sprachen die Minoer Griechisch ?*, in *Minos* III, 1954, pag. 88, parla del particolare trattamento cretese di ι e di ε, per cui si potrebbe pensare che nel caso di πιλνόν si fosse davanti a un grado debole (*PEL-NO-S) invece che a un grado ridotto.

prattutto in Omero ³¹. Inoltre abbiamo nell'armeno anche l'aggettivo *alevor* « grigio » ³².

Infine nel gruppo indoiranico troviamo attestate le forme ai. *palitáh* (femm. *páliknī*), che ha il significato di « grigio per età » ³³, *paruśá-* « variegato », *pāṇḍú-* (< *PAL-N-DW-) « biancastro, giallo, pallido » *pātala-* « rosso pallido » ed infine la forma av. *pouruša-* « grigio », detta per indicare il grigio dei capelli ³⁴.

Da questa esemplificazione appare dunque chiaro come questa radice *PEL- si sia diffusa ampiamente su tutto il dominio indeuropeo e in modo abbastanza omogeneo, cosicchè, nonostante il vario trattamento del vocalismo radicale e la notevole differenziazione suffissale, nessuno studioso ha esitato ad attribuirle al comune patrimonio lessicale indeuropeo. Ma l'evidenza fonetica di questa etimologia non ha suggerito una maggiore prudenza ed un più severo rigore nel formulare il suo campo semantico. E certe difficoltà di significato, a meno che non si voglia superarle attribuendo ai termini indeuropei dei colori un certo relativismo semantico ³⁵ — cosa che per metodo deve essere sempre considerata con sospetto —, sembrano veramente insormontabili.

Se infatti si considerano le coppie lat. *pallidus* « pallido » — *pullus* « scuro » e gr. *πολλός* « grigio » — *πελός* « nero », parrebbe a prima vista impossibile potere conciliare significati così opposti.

Tale grave problema semantico può essere notevolmente semplificato, tenendo presente che, se la terminologia indeuropea per indicare la luce e i colori non era basata su

³¹ H. EBELING, *Lexicon Homericum*, vol. II, Lipsia 1876, pag. 198, s. v. *πολλός*.

³² Vedi H. HUBSCHMANN, *Armenische Grammatik*, vol. II, Lipsia 1897, pag. 412 e E. LIDÉN, *Armenische Studien*, Gotemburgo 1906, pag. 61.

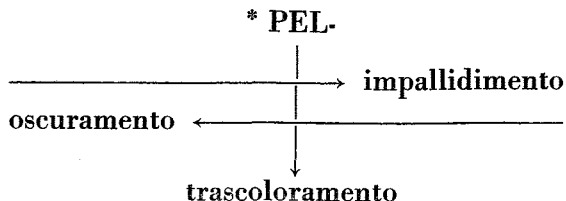
³³ C. C. UHLENBECK, *Kurzgefasstes etymologisches Wörterbuch der altindischen Sprache*, Amsterdam 1898-9, pag. 160, s. v. *palitās*. Per il significato si veda: H. GRASSMANN, *Wörterbuch zum Rigveda*, Lipsia 1873, col. 193, s. v. *palitā-*; O. BÖHTLINGK - R. ROTH, *Sanskrit Wörterbuch*, Pietroburgo 1865, parte IV, col. 593, s. v. *palita*.

³⁴ CH. BARTHOLOMAE, *Altiranisches Wörterbuch*, Strasburgo 1911, pag. 903, s. v. *pouruša-*, dove, si noti, viene dato l'esempio significativo *pourušō asti varsō* (V, 7, 57, Gl.).

³⁵ Si confrontino le note 13, 14, 15 e si veda anche la definizione che dà A. WALDE - J. POKORNY, *op. cit.* Berlino-Lipsia 1927, vol. II pag. 53: *PEL- = in Ausdrücken für unscharfe Farben wie « grau, schwärzlich, fahl », auch « scheckig ».

una nozione astratta di essi, ma su un'attenta osservazione concreta della natura, doveva esservi anche un termine che indicasse l'alterazione di un colore nel suo processo di *i m p a l l i d i m e n t o* oppure di *o s c u r a m e n t o*.

Il quadro semantico della radice ie. *PEL- può essere dunque così rappresentato:



Ne consegue un'altra osservazione e cioè che tale alterazione di colore poteva verificarsi per motivi *e s t e r n i*, e cioè per l'intensificarsi e l'indebolirsi della luce che illuminasse l'oggetto, oppure per motivi *i n t e r n i*, e cioè per l'alterarsi organico dell'oggetto in questione. In quest'ultimo caso il trascoloramento diviene il simbolo di un procedimento più vasto che viene ad affondare le sue radici di significato nelle nozioni di *i n v e c c h i a m e n t o*, di *m a t u r a z i o n e*, di *p u t r e f a z i o n e*, di *d i s s e c c a m e n t o*, di *m a l a t t i a*, di *m o r t e*, ecc.

Tali nozioni dovevano avere una importanza fondamentale per il mondo indeuropeo, che poteva scorgere in questa alterazione del colore fisiologicamente normale una modificazione organica che veniva a caratterizzare, in modo uniforme e analogico, la vita degli uomini, degli animali e delle piante.

Questa ipotesi assume un alto grado di probabilità, perchè trova la sua giustificazione nella totalità degli esempi qui sopra riportati, i quali sembrano infatti confortare questa ricostruzione dei significati connessi alla radice *PEL-, e d'altra parte viene incontro alla osservazione già fatta dal MEILLET a proposito degli aggettivi slavi caratterizzati dal suffisso *-vo-* e designanti dei colori, i quali, nonostante il loro aspetto primario non mostrano un vocalismo definito; in base a ciò egli concludeva che non ci si poteva in tal caso trovare di fronte ad un tipo indeuropeo primario, ma in presenza, pur tuttavia, di derivati molto antichi ³⁶.

³⁶ A. MEILLET, *Études sur l'étymologie et le vocabulaire du vieux slave*, Parigi 1902, pagg. 364-5.

Come abbiamo già veduto all'inizio di questo studio i valori semantici della radice *PEL- si ritrovano ben documentati nel germanico (nell'aggettivo aisl. *fōl*r, ags. *fealu*, asass. *falu*, aat. *falo* e nei suoi derivati). Ma va ricordato che nel germanico vi sono anche altre realizzazioni morfologiche per l'acquisizione di nuove sfumature semantiche come aisl. *fōlski* e *fōlskvi* m. « cenere, mucchio di cenere »; questi esempi ci mostrano che nel germanico l'alterazione del colore era considerata oltre che in vista dei concetti dell'avvizzimento e della consunzione per morte, anche in vista della consunzione per « fuoco »³⁹. Per piani paralleli si hanno anche altri svolgimenti semantici come aisl. *fōl* f. « sottile strato di neve », fär. *fōlv* (< *felv*) « strato sottile ».

Nello slavo, *plavŭ* ha il significato di « biondo », detto di capelli (sloveno *plavolaska*) e del manto di animali (sloveno *plavec* « bue sauro »); ma è soprattutto il colore delle messi mature⁴⁰. Assai importanti sono gli esempi del polacco dove *płovy*⁴¹ vuol dire « grigiastro, impallidito, sporco » e persino « passeggero, di poca durata » e *plowiec* ha, tra i suoi significati, quello di « perdere il proprio colore naturale ».

Da questa documentazione appare evidente che lo slavo, oltre al valore di un colore assoluto (« biondo »), conosce ancora una fase più arcaica, senza dubbio, in cui il termine ha il tipico significato per indicare l'alterarsi del colore delle messi in « maturazione ».

Nel latino la parola *pallidus* indica eminentemente l'alterarsi del colorito del viso in seguito a una forte emozione, come « paura », « amore », ecc., ma indica anche il maturarsi delle frutta « Priap. LXXXVI, 13: *pallentesque cucurbitae*) e l'alterarsi delle piante che ingialliscono per effetto del gelo, del cal-

³⁸ Cfr. F. HOLTHAUSEN, *Vergleichendes etymologisches Wörterbuch des Altwestnordischen*, Göttinga 1948, pag. 78, s. v. *fōl*r e A. JÓHANNESSON, *op. cit.*, s. v. 5 *pel* .

³⁹ Per quest'ultimo concetto cfr. il significato di *pāl*- in tochariano A e di maced. πέλλη. τεφρώδες citato da Esichio; e si veda la legittimità di un confronto con lit. *pelenai* e abl. *popelū* (cfr. A. G. PREOBRAZHENSKY, *op. cit.*, pag. 37, s. v. *pepelū*).

⁴⁰ Vedi C. A. MASTRELLI, *La traduzione di λευκός nei Vangeli slavi in confronto con le traduzioni latine e germaniche*, in *Ricerche Slavistiche*, II, 1953, pagg. 92-100 e W. LOEWENTHAL, *Die slawischen Farbenbezeichnungen*, Lipsia 1901.

⁴¹ J. KARLOWICZ - A. KRYNSKI - W. NIEDZ'WIEDZKI, *Słownik języka polskiego*, Varsavia 1908, vol. IV, pag. 265.

do, delle malattie ⁴². Quindi il termine latino *pallidus* si avvicina con questi ultimi significati agli esempi slavi, seppure con una sfumatura pessimistica, mentre con il significato di « pallore », esteso anche al concetto di « morte », si avvicina agli esempi germanici ⁴³. L'altro aggettivo lat. *pullus* ⁴⁴ ha una notevole tradizione in latino; esso indica la « terra nera, semipaludosa » ⁴⁵ dove vi sono materie vegetali in decomposizione ⁴⁶. Dice Columella (I, pref. 24) a proposito dei Campani: *nigra terra quam pullam vocant*, ed ancora (Col. 11, 10, 18): *putre solum quod Campani pullum vocant* ^{46a}.

La parola *pullus*, con questo particolare significato, ha degli esiti romanzati in Toscana occidentale (*pollino*) ⁴⁷, in Calabria (*puddu* soffice, molle) ⁴⁸ e nell'antico pugliese (*pullu*), i quali non sono stati ben riconosciuti dal MEYER-LÜBKE (REW, 6829), che ha postulato un *pullus* « nero », diverso da un *pullus* « molle ».

Nella latinità *pullus* indica anche il colorito scuro dei capelli e della lana, e poi è passato a significare anche il colore del « lutto »; la *praetexta pulla* era l'abito ufficiale dei magistrati durante i funerali (Fest. 272, 13); *pullus* è inoltre l'attributo del filo delle Parche (Ov., Ibis 244; Mart. IV, 73,4) e delle vittime immolate alle divinità infernali (Tib. I, 2, 62; Hor., Sat. I, 8, 27).

⁴² J. ANDRÉ, *Les termes de couleur dans la langue latine*, Parigi 1949, pagg. 139-147.

⁴³ J. ANDRÉ, *op. cit.*, pagg. 362-3.

⁴⁴ A. WALDE - J. B. HOFMANN, *op. cit.*, vol. II, pag. 386, s. v. 2.*pullus*.

⁴⁵ A tale significato, secondo W. SCHULZE, *Kleine Schriften*, Gottinga 1933, pag. 112, si riconetterebbe anche la parola lat. *palus* e il gr. $\pi\eta\lambda\acute{o}\varsigma$, dor. $\pi\acute{\alpha}\lambda\acute{o}\varsigma$ « fango, mota » (< *PAL-SO-S), $\pi\alpha\lambda\kappa\acute{o}\varsigma$ · $\pi\eta\lambda\acute{o}\varsigma$ citato da Esichio.

⁴⁶ J. ANDRÉ, *op. cit.*, pag. 71. Si confronti questa nozione latina riguardante l'aspetto naturale del terreno putrido, con quella anglo-sassone *fealu* riguardante l'aspetto naturale del terreno arato, ma non ancor seminato.

^{46a} Per l'esemplificazione vedi anche Catone, Agr. XXXIV, 2, CXXXV, 2, CLI, 2, Plinio XVII, 25, 36. Cfr. R. BILLIARD, *L'agriculture dans l'antiquité*, Parigi 1928, pag. 38.

⁴⁷ Vedi B. MIGLIORINI - A. DURO, *Prontuario etimologico italiano*, Torino 1954, 2 ed. pag. 425, s. v. I- *pollino*; A. PRATI, *Vocabolario etimologico italiano*, Torino 1951, pag. 783, s. v. *pollare*; D. OLIVIERI, *Dizionario etimologico italiano*, Milano 1953, pag. 551, s. v. *pollo*; G. BATTISTI-G. ALESSIO, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze 1954, pag. 3004, s. v. *pollino*².

⁴⁸ Vedi G. ROHLFS, *Dizionario dialettale delle tre Calabrie*. Halle-Milano, 1936, vol. II, pag. 170, s. v. *puddu*.

In greco ⁴⁹ le parole *πελιός*, *πελλός*, *πελιτνός*, ricordano i significati secondari del lat. *pullus*. Interessante è invece il significato di gr. *πολιός* che indica assai spesso il « grigio » e il « bianco » dei capelli ⁵⁰. Questo alterarsi organico dei capelli che incanutiscono indicato dal gr. *πολιός* si trova in comune con gli esempi indoiranici dove appunto ai. *palitáh* vuol dire « grigio, canuto » e pers. *pār* ⁵¹ « grigio, vecchio », mentre addirittura ai. *palitam* indica la « canizie » e arm. *alik* « onde » e « barba e capelli bianchi ».

Da questi confronti semantici greco-indo-iranici si vede chiaramente una caratteristica del mondo indeuropeo sud-orientale per cui l'alterazione del colore è considerata soprattutto dall'angolo visuale dell'invecchiare ⁵².

Concludendo possiamo dire che nella radice *PEL- noi possediamo un antico termine del lessico comune indeuropeo, il quale non denota di per sé un determinato colore, ma l'alterarsi stesso del colore, spesso strettamente collegato con un modificarsi organico dell'oggetto in questione. Nel germanico la radice *PEL- serve ad indicare l'avvizzimento delle piante ed il trascolorarsi del paesaggio invernale, nel germanico e in un'area più ampia (macedone e tocario) una alterazione dei combustibili che ardono (cenere), nel germanico e nel latino una modificazione del colorito umano (pallore, morte), nello slavo un'alterazione specializzata nel senso della maturazione delle messi (grano), nel latino una decomposizione organica del terreno (pollino), nel greco-indo-iranico un'alterazione fisiologica nel senso dell'incanutimento (vecchio).

⁴⁹ K. MÜLLER-BORÉ, *Untersuchungen zum Farbwort und zur Verwendung der Farbe in der älteren griechischen Poesie*, Berlino 1922; M. PLATNAUER, *Greek-colour-perception*, in *Classical Quarterly*, XV, 1921, pagg. 153-62; W. SCHULTZ, *Das Farbenempfindungssystem der Hellenen*, Lipsia 1904.

⁵⁰ Spesso *πολιός* appare come attributo delle onde del mare, cosa questa che va messa in parallelo con la parola arm. *alik* « onde »; vedi nota 31.

⁵¹ P. HORN, *Grundriss der neupersischen Etymologie*, Strasburgo 1893, pag. 78.

⁵² Questo fatto è da connettersi con quello riguardante l'etimologia di lat. *grānum*, got. *kaurn*, asl. *zūrēti* « maturare », gr. γέρον, scr. *jārant-*, e con l'etimologia di lat. *sitis*, gr. φθισίς, scr. *kṣītiḥ*; dal loro esame si vede, da una parte, che nelle aree più settentrionali vi era la preoccupazione di conservare ben secco ed asciutto il frumento, facilmente deteriorabile in un ambiente troppo umido, mentre, dall'altra parte, che nelle aree più meridionali, caratterizzate dall'aridità del suolo, la sete veniva ad assumere aspetti drammatici e tragici.

Nelle varie lingue indeuropee vengono date dunque, alle realizzazioni morfologiche della radice *PEL-, dei valori semantici che seguono da vicino il trascoloramento più tipico di certi fenomeni della natura e in ciascuna lingua tali realizzazioni si arricchiscono e si impoveriscono a seconda dell'area geografica, ed a seconda del giuoco sinonimico di altre realizzazioni lessicali. Il germanico è però tra i complessi linguistici indeuropei quello che ha dato a queste realizzazioni una notevole ampiezza.

CARLO ALBERTO MASTRELLI

FORMA E RIVOLUZIONE POETICA

DI GIOVANNI PASCOLI

La forma della poesia italiana, nelle sue grandi linee naturalmente classica, architettata ed eloquente, aliena dal tono familiare e realistico, permane per gran tratto di tempo col suo fascino seduttore, e resiste a lungo a reazioni varie ma non profonde. Si perpetua (come avvertirebbe Benedetto Croce), perchè «nella effettività della poesia e dell'arte quell'ideale classico non è storico e contingente ma eterno», perchè «la schiettezza è serietà e classicità». Non la intaccano nella sua essenza nè i delirii e il concettismo dell'epoca barocca, nè le frivolezze dell'Arcadia, nè la trasposizione nel mondo della musica. Anzi, quella forma tradizionale, che appare nella storia come un calco dotto e che il Cinquecento aveva rinvigorita perfezionandola, riprende rigoglio (dopo l'affiochimento della grande poesia durato dal Tasso all'Alfieri) a cominciare appunto con l'Alfieri: e si consolida ed evolve, affiatandosi con le correnti più novatrici del vivere e del sentire europeo: e, in particolare, con la corrente romantica. Se qui fosse il luogo, sarebbero da richiamare i moti e le figure di significato più risolutivo nella storia del nostro linguaggio della poesia, specie prendendo le mosse dai primi sconsacratori dei toni alti ed enfatici, che furono il Leopardi e il Manzoni.

Certo, — se si consenta questa immagine —, il gran fiume sacro della poesia d'Italia, limpido e grave, alimentato e premuto da alta vena, a un momento del suo decorso, dopo qualche deviazione, piomba giù come per una cascata, si frange e disperde. La tradizione è rotta in pieno, precisamente, col più tardo e decadente Romanticismo, che comincia a influire da noi — per la via della Francia e poi anche del mondo anglosassone — dopo il '60, dagli Scapigliati a Pascoli e D'Annunzio e agli scrittori della *Voce*, dai Crepuscolari ai Futuristi e agli Ermetici: con spicco più imponente in Pascoli e D'Annunzio, in Ungaretti e Montale, mentre poco numerosi cultori e come viventi in disparte aveva ed ha la poesia ispirata dal puro ideale classico.

* * *

Peraltro, il vero e sconcertante salto di tono, nella storia del nostro linguaggio poetico, lo rappresenta la poesia di Giovanni Pascoli.

Nella sua poetica romantico-decadentista (più esattamente, simbolista) del Fanciullino, divulgata nel 1897, si esprime la convinzione che la poesia che è poesia, vale a dire la « poesia pura », quella « elementare e spontanea » (così diversa dalla poesia « applicata » dei grandi poemi, dei grandi drammi, dei grandi romanzi), « di rado si trova », e « in Italia è più rara che altrove ». In vero, scrive il Pascoli, « la nostra poesia (per chiamarla così) è per lo più di imitazione, anzi di collezione, e sa di lucerna, non di guazza e d'erba fresca »: « noi studiamo troppo, per poetare », mentre « lo studio deve essere diretto a togliere più che ad aggiungere », « deve rifarci ingenui », « deve toglierci gli artifizi, e renderci la natura ». Anzi, l'arte del poeta, che è dunque « sempre una rinunzia », « deve lasciar molto greggio e molto imperfetto. Oh! come è necessaria l'imperfezione per essere perfetti! ». Traducendo in termini più netti, la critica moderna dirà che quello del Pascoli è, come vedremo meglio, un mondo di sensazioni (e qui agisce l'istanza positivista e verista dell'epoca, agisce l'ambiente), sensazioni da trascrivere, di là da ogni fattore razionale e tradizionale, con esatta aderenza, faticosamente. Sentiamo ancora il Pascoli, nella Premessa del *Fior da fiore*: « Sapete quanto viaggio dobbiamo fare!... Dobbiamo morire a tante cose! cancellare sin la memoria! E poi dobbiamo mondarci il cuore e l'occhio come attraverso un fuoco purificatore! »; e in una lettera a Raffaello Marcovigi (pubblicata da Pietro Paolo Trompeo): « Ti vai accostando al concetto della poesia che ho io: la poesia ridotta al cristallo nativo, alla sua più semplice espressione, la poesia carbonio puro ».

« Ma poi » (altro e inevitabile convincimento pascoliano), « per la poesia vera e propria, a noi manca, o sembra mancare, la lingua », perchè quella usuale (è detto sempre nella Premessa del *Fior da fiore*) è « di parole smorte e opache », « a mano a mano divien più numerata e scolorita », è « grigia »: e « la lingua grigia è causa ed effetto d'un cotal *daltonismo* per cui non vediamo più i colori varii che ci abbelliscono la terra e il cielo e l'anima. Un barbaglio sulla retina, un ronzio nel timpano, e una nenia uniforme nell'anima... Eh! via! Noi voglia-

mo vedere *la gran variazione de' freschi mai*, vogliamo contarli e distinguerli a uno a uno i fiori, e udire sillaba per sillaba i canti dell'eterna Matelda » (in cui è da raffigurare « la poesia, quasi compendio e simbolo di ogni arte »).

La poesia vive appunto di sensazioni, « è (come il Pascoli chiariva nel *Sabato*, discorso del 1896) nelle cose: un certo etere che si trova in questa più, in quella meno, in alcune sì, in altre no. Il poeta solo lo conosce, ma tutti gli uomini, poi che egli significò, lo riconoscono. Egli presenta la visione di cosa posta sotto gli occhi di tutti e che nessuno vedeva. Erano forse distratti gli occhi, e forse la cosa non poteva esser resa visibile che dall'arte del poeta. Il quale percepisce, forse, non so quali raggi X che illuminano a lui solo le parvenze velate e le essenze celate ». In breve, « la poesia consiste nella visione d'un particolare inavvertito, fuori e dentro di noi », della realtà esterna che ci impressiona e della vita nostra interiore: consiste nel « concentrarsi in quel *particolare* nel quale è, per così dire, come in una cellula speciale, l'effluvio poetico delle cose ».

Ed ecco la sostanziale analogia del poeta col Fanciullino: « Guardate i ragazzi quando si trastullano seri seri. Voi vedete che hanno sempre nelle mani cose trovate per terra, nella loro via, che interessano soltanto loro e che perciò sol essi sembrano vedere: chioccioline, ossiccioli, sassetti. Il poeta fa il medesimo. Ma come chiamare questi lapilli ideali, questi cervi volanti della sua anima? Il nome loro non è fatto o non è divulgato, o non è comune a tutta la nazione o a tutte le classi del popolo. Pensate ai fiori e agli uccelli, che sono de' fanciulli la gioia più grande e consueta: che nome hanno? S'ha sempre a dire uccelli, sì di quelli che fanno *tottavi* e sì di quelli che fanno *crocro*? Basta dir fiori o fioretti, e aggiungere, magari, vermigli e gialli, e non far distinzione tra un greppo coperto di margherite e un prato gremito di crochi? » Pertanto, il Pascoli ammirava, sì, la poesia leopardiana, ma sentiva (v. *Il sabato*) che « in poesia così nuova, il Poeta così nuovo cadeva in un errore tanto comune alla poesia italiana anteriore a lui: l'errore dell'indeterminatezza, per la quale, a modo d'esempio, sono generalizzati gli ulivi e i cipressi col nome di alberi, i giacinti e i rosolacci con quello di fiori, le capinere e i falchetti con quello di uccelli ». (Cosiffatto « errore » è legittimato nondimeno dal-

la schifiltà classica, generalizzante e astraeante, della nostra poesia tradizionale, ed è ribadito dal Leopardi stesso in un pensiero del 26 giugno 1821: « Allo scienziato le parole più convenienti sono le più precise ed esprimenti un'idea più nuda. Al poeta ed al letterato per lo contrario le parole più vaghe, ed esprimenti idee più incerte, o un maggior numero d'idee ». Concludeva il Leopardi: « Ho detto e ripeto che i termini in letteratura, e massime in poesia, faranno sempre pessimo e bruttissimo effetto »).

Quanto a sè, il Pascoli, secondo studi sempre più aderenti, della Benedetti, di Curto, Seroni, Petrocchi, Di Pietro, Piromalli, dai modi generici e di eco letteraria degli anni più giovanili (per esempio, *le mille aure del bosco*, *la tranquilla onda lunare*) passò a modi particolari e minuti e concreti (per esempio *il lieve crepitio di risa*, *le foglie stridule*), e a quei mezzi toni, alla suggestione e alla musicalità che segnano l'arte sua più personale. A citare un caso noto, nel correggere le terzine del sonetto *Rio Salto*, vide i pioppi infondere le grandi teste non più nel *lume rorido*, ma nel *dubitoso lume*, nè li sentì *ragionar di storie ignote*, ma: *brusivano soave tentennando*.

Di fatto, « il poeta sente, vede..., sì. Ma » — si chiede Natalia Benedetti, fine studiosa del formarsi della poesia pascoliana — « che cosa c'è al di là della sensazione? Mistero. Ed ecco il gran tema del Pascoli. Così da una posizione sensistico-positivista si giunge ad un puro misticismo » (come « tendenza di sentimento e di fantasia »), da una poesia della realtà a una poesia del mistero e dell'indefinito, « dal mondo della plastica a quello della musica », dall'immagine limpida, di tipo tradizionale e carducciano, all'immagine sfumata. Le stesse « cose » particolari, dallo stupore e smarrimento immerse in una vasta e silenziosa zona d'ombra e come strette in una sia pur labile unità, dissolvono la loro sostanza in suoni vaghi e luci di crepuscolo.

* * *

Il gusto della poesia « elementare e spontanea », aliena dagli artifici e dagli intellettualismi letterari e culturali, insofferente di limiti, docile ai dati immediati della sensibilità e intesa all'espressione essenziale, persuade alla ricerca assidua, in congegni sintattici solitamente lineari, del tono normale e

piano, anche dimesso. Dice dunque il Pascoli: « A costituire il poeta vale infinitamente più il suo sentimento e la sua visione, che il m o d o col quale agli altri trasmette l'uno e l'altra. Egli, anzi, quando li trasmette, pur essendo in cospetto d'un pubblico, p a r l a p i u t t o s t o t r a s è , che a quello. Del pubblico, non pare che si accorga. Parla forte (ma non tanto!) più per udir meglio sè che per farsi intendere da altrui ». Questo gusto della poesia, paragonabile anche al sangue della vita, « fiume che fluttua / senz'altro rumore, / che un battito, appena, del cuore », potrebbe perfino distogliere da ciò che determina più apparentemente la forma poetica tradizionale, come linguaggio elaborato e legato in versi e rime. Il Pascoli si rivolge appunto al Fanciullino con queste parole: « Qualche volta, a vedere le tiritere isosillabiche e omeoteleute (non ti spaventare! è come dire "versi rimati") con le quali certi orecchianti vogliono far credere di far l'arte tua, anch'io rischio di pensare, come molti, che codesto parlare cadenzato e sonoro non sia naturale nè ragionevole ». Saggiunge però subito: « Ma è un momento ». In realtà, sempre e soprattutto il Pascoli richiede alla poesia un suo ineliminabile ritmo, per quanto smorzato, e anzi ha occasione di respingere il programma, bandito da Walt Whitman (v. la lettera *A Giuseppe Chiarini*), di «spezzare essenzialmente le barriere di forma tra la poesia e la prosa» (anche se, tuttavia, il whitmaniano verso prosastico finì per operare in Italia allo scoperto e, più, sotterraneamente). Circa poi il consueto grigiore della lingua, il Pascoli lo scansa vittoriosamente con la parola «particolare, vivace», nuova o rara, anche straniera, anche italo-americana degli emigranti, libresca o dialettale, tecnica od onomatopeica. Ben a ragione si è richiamata (da Augusto Vicinelli) la caratteristica che il Pascoli delineava della lingua del poeta che prediligeva le minime cose o *nugae*, ossia di Catullo: « in cui si trova il provincialismo vivace vicino all'elegante grecismo; i nessi prosaici, le parole volgari, le espressioni del comune conversare, presso quei cari diminutivi, ora detti per vezzo, ora per pietà, ora per ispregio, ora per amore. L'anafora anima ogni tanto l'ingenua esposizione; la geminazione la riscalda; l'allitterazione la colorisce; l'omeoteleuto la isvelisce. Così ella è fresca, come fatta a voce da lui proprio, rinato o non mai morto » (*La poesia lirica in Roma*).

Ma a principio fondamentale e rivoluzionario della poe-

tica pascoliana sta il sentimento e la visione, o immagine, delle cose particolari, che si presentano l'una accanto all'altra e ciascuna con una sua vita e ragione. Di qui, il voler parlare dicendo, come Omero, « i particolari l'un dopo l'altro e non tralasciandone uno », e, come in Omero, l'incastrare « nel discorso una nota a cui riconoscere la cosa » (come dire che le aste facevano una lunga ombra), il ripetere (per non essere fraintesi) « il medesimo pensiero con altra forma » (« vivere, mica morire », e simili), l'ansia continua della chiarezza, il riuscire qualche volta sublimi ma senza farlo apposta, il saltare qualche circostanza per giungere a ciò che « importa di più » ed è « più sensibile ». Tutti questi procedimenti e altri ancora, quali ripetizioni materiali della stessa parola, sospensioni, incisi, l'avverbio *forse* e le particelle *sì* e *no*, esclamazioni di dolore o piacere, di meraviglia o sdegno, modi avvedutissimi di interpungere disgiungendo e richiamando, rispondono (è evidente) alle sensazioni immediate del poeta che nota, contempla e coglie quelle cose e quei particolari (« Tu, poeta, nel torbido universo / t'affisi, tu per noi lo cogli e chiudi / in lucida parola e dolce verso »): ma tali procedimenti secondano, soprattutto, una musicalità dell'animo perplessa, tormentata, convulsa. (Diego Valeri considera uno dei tratti del simbolismo innato, non consapevole, del Pascoli « il suo sapiente musicalismo in sordina, tanto ricco di sincopati ». Altri, Arturo Onofri, diceva « che l'occhio del Pascoli è irrequieto, mobilissimo, incapace di stare a lungo fisso in un punto » e che il suo è « un vero temperamento d'impressionista, una sensibilità di poeta che segue sè trepidando passo passo ». Chi poi ha conosciuto il Pascoli di persona, come Manara Valgimigli, ricorda che egli « aveva quel suo parlare a scatti, di impressioni, di notazioni immediate: tutto cose, *res*, niente o scarsa razionalità »). Ci spieghiamo pertanto, nella poesia del Pascoli e non meno nella sua prosa (illuminata sagacemente dal Vicinelli), la disintegrazione della forma tradizionale: ossia, il concepire per immagini isolate (il frammentismo, già individuato dal Croce), il periodo di frasi brevi e a sobbalzi (senza indicazione di passaggi intermedi, di modi di sutura), pacatamente musicali e suggestive; la parola circondata di silenzio. E possiamo sentire « gridi » che risaltano nell'effusa musicalità del discorso: come i « sorrisi » e le « grida » che il Fanciullino fa comparire nei discorsi serii, « giusti e chiari », dell'uomo maturo.

C'è bisogno di esempi, dopo le analisi di Francesca Moràbito e dell'Onofri?

Badando a quel ch'è essenziale, citerò, per il frammentismo (dalle *Myricae*):

Scendea tra gli olmi il sole
in fasce polverose;
erano in ciel due sole
nuvole, tenui, róse:
due bianche spennellate

in tutto il ciel turchino.

Siepi di melograno,
fratte di tamerice,
il palpito lontano
d'una trebbiatrice,
l'*angelus* argentino...;

oppure:

Un bubbolio lontano...

Rosseggia l'orizzonte,
come affocato, a mare;
nero di pece, a monte,
stracci di nubi chiare:
un'ala di gabbiano.

E per i periodi spezzati e affannati (di cui si osserverà anche la particolare interpunzione), basti rileggere il *Ceppo*:

È mezzanotte. Nevica. Alla pieve
suonano a doppio; suonano l'entrata.
Va la Madonna bianca tra la neve:
spinge una porta; l'apre: era accostata.
Entra nella capanna: la cucina
è piena d'un sentor di medicina.
Un bricco al fuoco s'ode borbottare:
piccolo il ceppo brucia al focolare.

Un gran silenzio. Sono a messa? Bene.
Gesù trema; Maria si accosta al fuoco.

Quanto alle parole isolate, avvolte da silenzio, ricordiamo almeno:

Campana lontana si sente
sonare.
Un'altra con onde più lente
più chiare
risponde,

versi nei quali opera anche una speciale disposizione grafica dei vocaboli.

Ora, alla musicalità tormentata e convulsa dell'animo si intona, nella poesia del Pascoli, un verso personalissimo, le cui peculiarità sono state sentite e determinate da una folta schiera di critici, che da Renato Serra arriva a Goffredo Bellonci, e ai giovanissimi, non meno acuti, esegeti. (Ma non dimentichiamo Domenico Petrinì). Interessa subito indicare lo scadimento a prosa, come composizione e struttura, del verso pascoliano. Si vedano *I due fanciulli*:

Uomini, nella truce ora dei lupi,
pensate all'ombra del destino ignoto
che ne circonda;

o si veda *La mia malattia*:

L'altr'anno, ero malato, ero lontano,
a Messina: col tifo. All'improvviso
udivo spesso camminar pian piano,

a piedi scalzi. Era Maria, col viso
tutt'ombra, dove un mio levar di ciglia
gettava sempre un lampo di sorriso;

o *Il ritratto*:

Si ronzava: non altro. Fra due scuole
già chiuse, una di fronte, una alle spalle,
nel mezzo c'era l'aria, c'era il sole,
odor di timo e voli di farfalle.

Ma, prosastico o no, il verso riesce infine franto nel suo intimo, perchè sono lasciati in abbandono gli accenti usati, quasi « rumori fastidiosi », o sono scambiati di sede:

C'è un vecchio che mormora stanco
con tutto un suo tremolio bianco
parole di felicità;

o anche:

« Suonano a morto? Suonano a martello? »
 « Forse... » « Ho paura... » « Anch'io ». « Credo che tuoni:
 come faremo? » « Non lo so, fratello ».

Nessuna sorpresa che si sciolga anche l'organismo della strofa, sostituita da un labile succedersi di immagini, sensazioni, cose. Lo stesso sonetto, il breve e amplissimo carme, miracolo di solidità ed equilibrio, subisce presto scosse e spostamenti, oltre al resto per via di una specialissima, ricca e tormentata punteggiatura, fin che viene messo in disparte: metro « infausto » (diceva l'Onofri echeggiando Emilio Cecchi) per chi possiede « scarsa facoltà architettonica » ed è poco in grado di « dominare la sua onda lirica ». Sempre per l'Onofri, al Pascoli riusciva disagiata anche il rinchiudersi nella quartina, che ha « esigenze di continuità e scioltezza quasi narrative, a respiro lungo e variato ».

Si capisce, dopo ciò, come a Pascoli, secondo un calzante richiamo del Seroni (si v. *La poesia lirica in Roma*), andassero a genio non i templi ben costruiti (simboleggiati dalla callida, regolare, misurata arte di Orazio), ma i ruderi, i frammenti, le rovine dei templi antichi (simboleggiati nella poesia « viva e sentita » di Catullo e in quella di Saffo). « Qual incanto, a una occhiata che si getti sui frammenti di Sappho la bella! Essi dànno l'immagine d'una rovina d'un bel tempio antico: due sole statue sono intere o quasi; del resto rimane qualche capitello, qualche pezzo di fregio, qualche scheggia di bassorilievo, una mano, un piccolo piede; tutto a terra. Tra l'edera e i rovi essi biancheggiano, e [ancora sensazioni e particolari] gli usignuoli hanno posto qua e là il loro nido di foglie secche; e la luna piena illumina il luogo misterioso e una fonte gorgoglia e il vento stormisce tra gli alberi... Una stella d'oro è nel cielo; e si sente un grido, lontanissimo e quasi vano, ripetuto da gracili voci... » [ed ecco dunque anche il grido]. Quanto a poemi come l'*Eneide*, in esso, sì, ci spiega Pascoli, « Virgilio canta guerre e battaglie; eppure tutto il senso della mirabile epopea è in quel cinguettio mattutino di rondini o passerì, che sveglia Evandro nella sua capanna, là dove avevano da sorgere i palazzi imperiali di Roma » (*Il Fanciullino*).

* * *

Piacerebbe, ora, come conclusione, e sarebbe storicamente utile, percorrere l'itinerario poetico del cosiddetto « abbassamento tonale », dell'« anti-idealità » e dell'« anti-eloquenza », fino alla poesia prosastica o parlata, e così personale, di Umberto Saba: fino al verso stinto e dimesso dei Crepuscolari e al verso libero e alle parole in libertà dei Futuristi; e, con la distanza determinata dal differente spirito animatore, fino non solo all'atomismo dei versi brevi (disossati, eppure di tanta robustezza) de *L'allegria* di Giuseppe Ungaretti, ma addirittura, sempre ne *L'allegria*, alla successione slegata di « sostantivi-strofe » (secondo la definizione di Gianfranco Contini).

Dal Pascoli, o meglio dalla diade antagonista Pascoli - D'Annunzio, piacerebbe appunto, in una storia delle forme linguistiche parallela all'avvicinarsi delle forme di sensibilità, arrivare all'altra odierna diade antagonista, Ungaretti - Montale: che significa del resto ripresentarci la domanda, a cui si danno risposte del tutto contrastanti, se il Pascoli è poeta del Novecento, o, proprio, se le origini poetiche del Novecento sono da reperire in lui (oppure, invece, poniamo, nei Crepuscolari).

Riferendosi a *L'allegria* di Ungaretti, — il poeta che più di ogni altro, in questo trentennio, e più a fondo ha rinnovato il lessico e riplasmato la sintassi del linguaggio della poesia, e non della poesia sola, — il Contini ha registrato parecchi fatti rivoluzionari che abbiamo visto attuati o presentiti nel Pascoli:

« sintassi netta », dove il sentimento immane agli oggetti, e locuzioni e suture di aridità prosastica, in una poesia che oblitera la lingua letteraria (insomma, la « parola nuda » di Ungaretti);

« frantumamento sintattico » (fino ai « gridi », correlativi al ridere a piccoli scatti dell'uomo Ungaretti);

costruzione che sfuma in modulazioni;

« frangimento infimo e frequenza di accapo » (e quindi, nel *Sentimento del tempo*, « frangimento strofico e frequenza di bianchi »).

[Ma, naturalmente, avvicinandoci ai lirici nuovi, dell'immediatezza nuova e della nuova purezza (studiati ora, con passione, da Mario Petrucciani), dovremmo dire almeno del maestro più diretto, il Gran Distruttore, l'Antioratorio, il Poeta

del discontinuo, l'Alogico, Mallarmé (richiarito di recente, nel suo stile, da René Bray). Mallarmé induce alle parole isolate (suggestive, di un valore unico e raro), richiamate tra loro da giustapposizioni artificiose, annullando i nessi sintattici, come i confratelli impressionisti eliminano in pittura i mezzi toni, e servendosi del filo fornito dall'armonia del verso. E « le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole », dice lo stesso Mallarmé nella *Crise de vers*. E dovremmo dire in genere del movimento simbolista francese, di Paul Valéry, Guillaume Apollinaire. André Breton, della « poesia della disgregazione » (da T. S. Eliot agli Apocalittici)].

Infine, Eugenio Montale: la voce più alta della nostra odierna poesia e più consona alla crisi e disarmonia del nostro tempo. Particolari e cose, nomi di cose si affollano nei suoi versi, per quella sua poetica cosiddetta « dell'oggetto ». Il suo discorso (affidiamoci anche qui al Contini) è « di tono e timbro familiare » (confessa egli stesso di aver voluto torcere il collo « all'eloquenza della nostra vecchia lingua aulica, magari a rischio di una controeloquenza »), si giova di « parole determinatissime, diletta li addirittura » o crudamente letterarie. Vi si notano « scene individue, episodi, aneddoti », e « esclamazioni, esortazioni, parentesi », e, ben rilevate, strette vicinanze al Pascoli in inflessioni, vocaboli, moduli sintattici, particolarità metriche. Anzi, l'espertissimo Geno Pampaloni ha potuto asserire in breve: « Montale è uomo di cultura molto aperta ma tradizionale, il suo grande poeta è Giovanni Pascoli ». E un critico di intelligenza ardita, e non ardito unicamente in fatto di critica, Pier Paolo Pasolini, ha ritrovato o risentito l'antecedente pascoliano pur negli « orfici » del Novecento, e specie in Arturo Onofri; e in Carlo Betocchi, Alfonso Gatto, Attilio Bertolucci. Leggiamo anche noi almeno un passo di Alfonso Gatto: « La tua tomba, bambino, / vogliamo sia biancata / come una cameretta / e che vi sia un giardino / d'intorno e l'incantata / pace d'una zappetta »; o questi versi del Bertolucci: « Ora dolce e nebbiosa / col solo tesoro / della tua pallida chioma d'oro ». L'elenco dei debiti della letteratura contemporanea verso il Pascoli non è terminato, se rammentiamo infine che, per un linguista, Giacomo Devoto, « l'atteggiamento pascoliano, di discesa e non di evasione dalla lingua letteraria verso il partico-

larismo locale, si è continuato in alcuni scrittori toscani fino ai nostri giorni: Lorenzo Viani, Enrico Pea obbligano a entrare nel recinto dei loro pescatori e dei loro agricoltori, non preoccupandosi di una intelligibilità nazionale nè di un rango sociale, su cui sorvolano ».

* * *

Penso, ormai, sia da rivedere la sentenza di Luciano Anceschi, che 'Pascoli poeta del Novecento' è ipotesi la quale « snatura la sua poesia, e falsa qualsiasi nozione critica (non cronologica) del secolo »; o la sentenza di Sergio Antonielli, che « nè il Pascoli nè il D'Annunzio, nè tanto meno il Carducci, malgrado la complessità delle loro sintesi, hanno agito così a fondo nel Novecento come gli assai meno letti, e debolissimi, evanescenti Crepuscolari »: quei Crepuscolari, però, che non sono neppure essi concepibili senza l'eredità pascoliana e che dal Pascoli, oltre che ricevere l'esempio della lingua prosastica o parlata intrusa nella poesia, furono suggestionati nel loro amore per le « piccole cose », le « piccole sorelle cose », le cose « ebbre di pianto ».

Vicino al Pascoli, eversore della poesia tradizionale, sta Giovanni Verga, l'altro grande, maestro della nuova prosa, creatore di un linguaggio che dal Sapegno è stato giustamente definito, « dopo Manzoni, l'apporto più nuovo e di più alto rigore stilistico nella storia della nostra letteratura fino a oggi ». La forma verghiana, adattandosi intimamente al nuovo contenuto, si liberava e ci liberava infine, secondo lo stesso Verga, dalla « solita nenia delle frasi cullate da cinquant'anni ».

ALFREDO SCHIAFFINI

Queste pagine, che trovano posto nella Miscellanea dedicata a un illustre e caro Maestro e Amico, sono suppergiù il penultimo capitolo di un discorso critico sulla forma della poesia italiana da Iacopo da Lentini a oggi, discorso che nella sua linea essenziale e per singoli punti è già stato fatto conoscere in conferenze del '52, '54, '56.

A documentare bibliograficamente affermazioni o accenni, insomma per informarsi sulla critica pascoliana, giova il lavoro di S. Antonielli, nell'opera miscellanea diretta da W. Binni, *I classici italiani nella storia della critica*, Firenze, vol. II, 1955. E cfr. L. Russo, *La fortuna critica del P.*, nel « Belfagor » del maggio 1954.

Per il *Fanciullino* v. G. Pascoli, *Prose* con una premessa di A. Vicinelli,

vol. I (*Pensieri di varia umanità*), Milano 1952. Le altre prose che aiutano a ricostruire la poetica del Pascoli sono richiamate espressamente di volta in volta e appartengono allo stesso volume. La lettera al Marcovigi dal Trompeo è stata pubblicata nel « Corriere della Sera » del 21 nov. 1954. Quanto al Simbolismo, v. D. Valeri, *Il Simbolismo francese da Nerval a De Régnier*, Padova 1954.

Sulla forma pascoliana: A. Onofri, *Lecture poetiche del P.* (uscite dapprima ne *La Voce* del 1916), con prefazione di E. Cecchi, Bari 1953; Francesca Moràbito, *Il misticismo di G. P.*, Milano 1920; Natalia Benedetti, *La formazione della poesia pascoliana*, Firenze 1934; A. Seroni, *Per una storia delle Myricae*, saggio del 1941, ristampato in *Apologia di Laura*, Milano 1948; e del Seroni si vedano anche gli *Appunti su un gruppo di poesie pascoliane*, nel « Paragone », 76, Letteratura, 1956: appunti intorno all'ispirazione e ai modi compositivi e linguistici della poesia pascoliana tra le prime *Myricae* e i *Primi poemetti*. Naturalmente, non vorrei si dimenticassero studi come quelli di D. Petrini (« Civiltà moderna », 1929-30), A. Momigliano (specie *Le tendenze della lirica italiana dal Carducci ad oggi*, prolusione del 1934, ristampata in *Introduzione ai poeti*, Roma 1946) e G. Devoto (*Studi di stilistica*, Firenze 1950). Il centenario della nascita del Poeta ha portato i contributi di F. Flora (prolusione, eccellente prolusione, all'Università di Bologna, per l'anno accademico 1954-'55), P. P. Pasolini (« Officina », maggio '55), N. Sapegno (« Il Ponte », nov. '55), S. A. Chimenz (« Giorn. stor. della letter. ital. », '56), l'*Omaggio a G. P.* a cura di vari (Milano, Mondadori, 1955), la ristampa dei lavori pascoliani di M. Valgimigli (*P.*, Firenze 1956) ecc. (Anche E. Cecchi ridarà in luce il suo libro del 1912 su *La poesia di G. P.*). Da tenere presenti inoltre i bilanci di E. Montale nel « Corriere della Sera » del 30 dic. '55, G. Pampaloni nell'« Espresso » del 19 febr. '56, A. Bocelli nel « Mondo » del 24 aprile '56 e M. Puppo nello « Studium » dell'aprile '56 (del Puppo si v. anche il cap. sul P. del suo *Manuale bibliografico-critico per lo studio della letteratura italiana*, Genova 1954).

Le pagine di Serra e di Cecchi sul verso di P. sono state riprodotte da M. Fubini e E. Bonora nella loro *Antologia della critica letteraria*, vol. III, Torino 1954. Di Bellonci v. *G. P. e la nuova poesia* nel « Giornale d'Italia » del 29 genn. 1949 e *P. a cent'anni dalla nascita* nel « Messaggero » del 27 genn. 1956.

Di Contini ho citato l'articolo *Ungaretti dieci anni dopo*, nel « Primato », III (1942), n. 24. Dello stesso v. anche, e pure per Montale, gli *Esercizi di lettura*, Firenze 1947. Oltre che delle constatazioni di Contini si prenda atto dei risultati a cui è giunto G. De Robertis, studiando, com'egli sa, varianti e rielaborazioni delle *Poesie disperse* di Ungaretti: che « distrusse il verso per poi ricomporlo, e cercò i ritmi per poi costruirne i metri... Nel distruggere il verso, nel cercare i nuovi ritmi, prima di tutto mirò alla ricerca dell'essenzialità della parola, alla sua vita segreta; e, com'era necessario, a liberare la parola da ogni incrostazione sia letteraria sia fisica ».

Su P. poeta del Novecento o no v. nell'antologia *Lirica del Novecento*, Firenze 1953, l'Introduzione di L. Anceschi e la Nota didascalica di S. Antonielli; e altro cito del primo (« Aut aut », marzo 1954) e del secondo (*Aspetti e figure del Novecento*, Modena 1955: di Antonielli v. anche *La poesia di P.*, Milano 1955). Il giudizio di Pampaloni su Montale rispetto a P. è in « Comunità » del 1952, n. 13. Di Devoto v. il *Profilo di storia linguistica italiana*, Firenze 1955.

Quanto a Verga v. di N. Sapegno gli *Appunti per un saggio sul Verga*, nel « Risorgimento » del giugno 1945.

Prof. QUINTINO CATAUDELLA, *Direttore responsabile*

Autorizzazione 6 VII 1948 n. 25 del Registro Periodici del Tribunale di Catania.

Finito di stampare il 30-11-1956 nella Tip. dell' « UNIVERSITÀ DI CATANIA ».

Proprietà letteraria - Registro pubblico generale delle opere protette, n. 1/037303.

**PUBBLICAZIONI DELLA BIBLIOTECA
DELLA FACOLTÀ DI LETTERE DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA**

- 1) S. BOTTARI: L'architettura della Contea (esaurito)
- 2) C. MUSUMARRA: La prima raccolta di canti popolari siciliani L. 1200
- 3) B. PANVINI: Giraldo di Bornelh » 1200
- 4) S. BOTTARI: Il Maestro di S. Martino (esaurito)
- 5) G. FASOLI: Cronache Medievali di Sicilia » 1000
- 6) G. AGNELLO: Gli studi di archeologia cristiana in Sicilia » 800
- 7) L. BELFIORE: La Basilica di Murgò » 1000
- 8) G. PICCITTO: Per un moderno vocabolario siciliano » 800
- 9) A. PELLEGRINI: Gottsched Bodmer Breitinger e la poetica dell'Aufklärung » 1500
- 10) G. NATALI: Gabriele D'Annunzio e gli scrittori italiani » 800
- 11) Le rime di Bonifacio Calvo, a cura di F. Branciforti » 1500
- 12) R. M. RUGGERI, Umanesimo classico e Umanesimo cavalleresco italiano » 600